ADA BRUMARU

VÎRSTELE EUTERPEI

CLASICISMUL

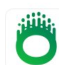


ADA BRUMARU

VÎRSTELE EUTERPEI

CLASICISMUL

Editura muzicală
a Uniunii compozitorilor
București, 1972



ANTEDEFINIRE

Există cuvinte — încărcate de înțelesuri și enigme — cuvinte care circulă în viața noastră, plimbîndu-se cu firescul unui gest repetat fără nici o premeditare printre frazele simple ale convorbirilor cotidiene. Le folosim ușor, cu dezinvoltură și promptitudine, în împrejurările cele mai banale, în relațiile cele mai facile, în momentele cele mai trecătoare. Am și uitat care este tărîmul obîrșiei lor, cît de vechi le este neamul și cît de complicată biografia semnificațiilor. Porțile întîmplării rămîn desferecate pentru a arunca, ici și colo, sentința care are putere să coboare în adîncimea unor idei grave, să cuprindă atîtea chipuri prin care omul se înfățișează lumii.

Clasicul este și filosoful umanist, dar clasică poate fi și linia — perfect elegantă — a unui costum de haine; e un întreg timp din istoria culturii, dar cuvîntul e chemat în ajutor și cînd se încearcă a se explica o atitudine consecventă („Indiferența față de oameni e clasică pentru el!"); e semn de mare distincție în ținuta academică și fără ezitare, rețetă tradițională a unui seducător tort de ciocolată! („rețeta clasică!")

Termenul cu o utilizare atît de derutantă nu se limpezește dintr-o dată nici cînd îl readucem în familia de gînduri din care i-au țîșnit izvoarele. Diferite perioade ale civilizației includ, în prototipuri ideale ale expresiei artistice, elemente clasice; creatori foarte deosebiți în modul de a trăi experiențele vieții și a interpreta universul — materie și spirit —

reuşesc a fi clasici, imaginînd într-o epocă mai veche sau mai nouă opere durabile.

Cine sau ce a hotărît la capătul de început al drumului istoriei cunoscute sensul, caracterul, cuprinderea clasicismului? O perioadă de aur din viaţa umanităţii: gîndirea şi arta greacă al cărei punct central „îl constituie unitatea ca totalitate liberă, în sine bine închegată a conţinutului cu forma sau figura ce-i este absolut adecvată". [1]

Clasică este şi literatura franceză din timpul lui Ludovic XIV, nu numai pentru că antichitatea a fost modelul ei; noţiunea de clasicism francez defineşte o mare şi originală epocă a literelor în veacul XVII. De asemenea, clasică este muzica franceză de la Lully la Rameau şi la Couperin (deci sec. XVII prelungit cu trei decenii peste pragul sfîrşitului său). [2] Oraşul, castelul şi parcul din Versailles reprezintă acelaşi clasicism, devenit simbol politic al unităţii statului naţional francez.

Dar iată că ceea ce pare a fi fost strict caracteristic acelui moment se află sugerat cu mult înainte. În arhitectura Renaşterii italiene, aspecte ale clasicismului sînt ilustrate de Alberti şi Bramante, la Florenţa şi la Roma, în secolul XV; de Palladio, la Veneţia, în secolul XVI. Dintre marii pictori ai Italiei, Raffaello (1483—1520) reprezintă cel mai fidel un ideal de frumuseţe pură, „perfecţiunea clasică". Catedrala din Grenada (Diego de Siloe — 1495 — 1563) şi palatul lui Filip II, Escurial (arhitecţi J. B. de Toledo, şi J. de Herrera) sînt modele ale tendinţei spre un nou clasicism. Se ivesc trăsături particulare distincte, determinări ale complexului social caracteristic Italiei, Spaniei sau Franţei în anume perioade ale istoriei.

Restrîngînd definiţia la esenţialul unui stil, „muzica clasică" se instalează în secolul XVIII la Viena, în creaţia lui Joseph Haydn şi a lui Wolfgang Amadeus Mozart. Aceşti doi compozitori de geniu desăvîrşesc în sinteze, a căror raţiune interioară este concentrarea asupra esenţei în expresie, echilibrul şi proporţionalitatea în formă, un îndelung proces de evoluţie a gîndirii muzicale. Rădăcinile clasicismului vienez coboară în pămîntul fertil al iniţiativelor Renaşterii italiene, în truda spectaculoasă a compozitorilor care au dezvoltat în structuri elaborate predispoziţia pentru muzică a germanilor, în întregul tezaur hrănit de luciditatea, inspiraţia şi farmecul francezilor din epoca Regelui Soare. Nevoia de a strînge aceste surse sub autoritatea unei singure flamuri a căutat un

---

[1] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, sect. II „Forma clasică a artei", pag. 435.

[2] Dacă avem în vedere că Lully — italianul devenit francez — s-a născut în 1633 şi că Couperin, strămoş al impresionismului în muzica sec. XVIII, a încetat din viaţă în 1733.

termen care tinde să le cuprindă pe toate: preclasicismul — ceea ce a creat inteligența și arta muzicienilor europeni din secolul XVII pînă la moartea lui Bach.

Cortina solemnă a finalului cade aproape fulgerător asupra epocii preclasice după anul 1750. Mai puțin de un deceniu, și flacăra lui Händel, luminînd violent și solemn scena muzicii, se stinge și ea. În cumpăna veacului, la 1755, Haydn își publică primul cvartet de coarde.

Beethoven împletește cununa clasicismului vienez al cărui veac de triumf fusese al XVIII-lea, dar își eliberează fruntea de acei lauri, intrînd în lumea viziunii romantice. Se născuse în 1770, în același an cu Herder, scriitorul care a inspirat generoasa mișcare de idei dezvăluind tinerei generații valoarea unică a poeziei și a cîntecului popular; în același an cu Hegel, datorită căruia filozofia clasică germană a cunoscut dialectica, „teoria dezvoltării în forma ei cea mai completă."[1] După ce ascultase glasurile eroice ale Revoluției franceze, după ce cîntase imnurile de glorie ale triumfului ei, Beethoven intuiește întreaga dezamăgire a idealurilor trădate, dar nu se supune, nici în idee, nici în faptă, constrîngerii: în spiritul dialecticii gîndirii lui creatoare, de o extraordinară robustețe, el absoarbe climatul și ideile romantice, rezistînd amărăciunii ce destramă voința. Desăvîrșind rigorile stilului clasic trece sever, lucid și cutezător mai departe de ele, modelul strict al clasicismului în muzică.

Consistența acestei categorii estetice rămîne fermă, contradictorie fiind determinarea riguroasă a unui timp istoric. Oare Bach nu înseamnă pentru noi idealul expresiei care și-a găsit forma cea mai adecvată, ieșind de sub tutela capitolului de istorie unde se află locul său? Oare nu cutezăm a considera pe Pablo Picasso, pe Thomas Mann sau pe Igor Stravinski „clasici ai secolului XX"? Pe Arnold Schönberg și pe elevii săi Alban Berg și Anton Webern, „noua triadă a clasicismului vienez" în muzica mai recentă? Pe George Enescu „clasicul" muzicii românești?... *Clasicismul este deci un mod de a crea durabil și esențial*: „Acest sens nu-i de altfel în totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice. Problema se reduce deci la a ști cum trebuie să privim materia spre a obține, artisticește, un unghi de vedere adînc".[2] Aceasta va fi și strădania rîndurilor ce urmează.

---

[1] V. I. Lenin — citat din *Istoria filozofiei*, Ed. științifică, București, 1960, vol. III, pag. 15.

[2] George Călinescu, *Sensul clasicismului*, Editura pentru literatură, București, 1967, pag. 490.

Dacă cititorul, amator de artă sau iubitor de muzică, va regăsi în legenda adevărată a unor fapte știute legături pînă acum umbrite, descoperind altfel luminile și nuanțele peisajului cunoscut, această carte își va fi împlinit — în parte — rostul de a fi fost scrisă. Iar dacă tînărul pe care nu-l va întîmpina decît arareori o figură familiară va rămîne bucuros în preajma acestui univers necunoscut încă lui, viața muzicii, a Euterpei,[1] din nou autorul speră că întrucîtva misiunea lui e izbutită.

[1] Muză a poeziei lirice și a muzicii.

I. EPOCA CLASICĂ A MUZICII FRANCEZE

Timpul lui Lully

„Veac de mari talente, mai mult decît de lumină".

VOLTAIRE

La sfîrşitul anului 1636, trupa actorului Mondory juca la Paris a opta piesă a unui tînăr autor dramatic de succes, Pierre Corneille. De data aceasta însă talentatului poet din Rouen îi va fi dat să cunoască — e drept nu pentru un timp prea lung — dulcele farmec al triumfului. Noua piesă, *Cidul*, nu semăna cu ceea ce parizienii aplaudaseră pînă atunci în teatru ; ea propunea raţiunii şi inimii o dezbatere patetică şi tumultuoasă, înfăţişînd, cu o intensitate poetică zguduitoare, lupta demnă şi dramatică dintre sentiment şi voinţă.

O dată cu Ximena şi Don Rodrigo, tinerii eroi ai piesei sale, Corneille sădise sămînţa unei ere noi în istoria literară. Raţiunea biruitoare, încununînd, împreună cu speranţa, semnificaţia piesei, se va dovedi, în patria lui Descartes, care mai trăia încă, cheia de boltă a unui întreg curent artistic : *„Clasicismul francez"*.

Cortina care a căzut asupra ultimei scene a *Cidului*,

„Eşti Cidul ; înainte-ţi vor tremura de groază
Şi-or să te vrea rege : tu însă îi păstrează
Credinţa ta jurată Ximenii-n faţa mea.
Revino de se poate, mai demn încă de ea"... [1]

[1] Corneille, *Cidul*, traducere de St. O. Iosif.

încheia o epocă de incertitudini și dibuiri, iar entuziaștii spectatori aplaudau, fără să bănuiască ponderea reală a atitudinii lor, un eveniment istoric, cimentau o piatră de hotar.

Franța medievală pătrundea și ea într-o eră nouă a culturii, ceva mai tîrziu decît vecinele ei din sud și nord, Spania [1] și Anglia, unde Miguel Cervantes și William Shakespeare, acești fii aleși ai Renașterii, încetaseră din viață cu două decenii înainte.

Succes popular, sărbătorit de mulțimea spectatorilor simpli, succes oficial adoptat cu bunăvoință de curtea lui Ludovic XIII și deocamdată chiar de rafinatul său om de stat, cardinalul Richelieu [2], *Cidul* părea, asemenea eroului de pe scenă, de neînvins.

Și totuși, acea perfidie a uneltirilor pornite din invidie și mediocritate, care a fost caracteristică întregului veac, fiindcă ierarhia socială dominată de o monarhie autoritară și vicioasă o stimula, a organizat corul defăimării, *„la querelle du Cid"* (cearta în jurul *Cidului*). Temeiul era acela al ușurinței cu care Pierre Corneille trădase principiile sacre formulate de Aristotel în *Poetica* [3] sa ; această doctrină, adoptată de oamenii de litere preocupați de destinele teatrului francez, fusese călcată și pînă atunci, dar, firește, fără geniul care să supere pe cineva. Astfel că marele poet, ultragiat de verdictul publicat din inițiativa cardinalului sub titlul „Sentimentele Academiei Franceze asupra Cidului", a plecat capul cu amărăciune, și-a schingiuit talentul concepînd piesele viitoare în acord cu această intempestivă lecție estetică ; de aici încolo, clasicismul francez va purta cu sine convenția îngrăditoare a formulei aristoteliene.

---

[1] Palatul Escurial a fost construit, prin hotărîrea lui Filip II, ca simbol al autorității statului său, între 1563—1584. Măreția severă și gigantică îl rînduiește între operele „clasice" ale arhitecturii. Escurialul a fost clădit cu aproape un secol înaintea refacerii Versailles-ului de către Ludovic XIV.

[2] În 1635, autoritatea lui Richelieu tinde să-și supună și lumea literelor, prin crearea Academiei Franceze.

[3] Cele trei unități preconizate de Aristotel : unitate de loc, de timp și de acțiune. „Rîd de disperarea acelora care mă invidiază", scrise Corneille curînd după premieră în *Excuse à Ariste*.

Între 1630 și 1640, noul curent capătă consistență ; clasicismul s-a sprijinit pe antichitate, pe temele și formele culturii antice, simbol de perfecțiune, noblețe a spiritului și puritate a liniei, pe spiritul raționalist al gîndirii fidele naturii, pe echilibrul între geniu și rațiune.[1] Se prelungeau astfel tendințele acelor impulsuri ale Renașterii venite din Italia, sub Carol VIII, Ludovic VII și Francisc I. Ludovic XIV, care urcă pe tronul Franței în 1661, a avut ambiția să dea Franței, constituită încă de la sfîrșitul secolului XV ca un stat modern organizat, strălucirea unui regat în care „frumosul", așa cum îl înțelegea ca întruchipare a puterii ordonate de o voință supremă, să dobîndească o autoritate tot atît de nelimitată ca însăși monarhia. Antichitatea și Renașterea italiană au sugerat Franței o artă concepută de inteligența armonios ilustrată în legile naturii.

Poate cea mai elocventă dintre realizările acestei politici de artă și cultură este reconstruirea palatului Versailles, sub conducerea arhitectului Jules Hardouin Mansart ; aici dorea suveranul să instaleze capitala. Arhitectura este arta esențială pentru rege. În parcurile Versailles-ului, celebrul Le Nôtre reface grădinile, rezolvînd „o problemă de geometrie în spațiu" ; sculptorii François Girardon (autorul faimoasei statui a lui Ludovic XIV în costum roman) și Antoine Coysevox (autor al unor admirabile copii după antichitate) sînt maeștrii regelui, după cum Charles Lebrun este fondatorul unei adevărate școli de pictură.

Interesat de toate bucuriile pe care arta le oferă inteligenței, Ludovic sprijină literele ; îl pasionează îndeosebi teatrul.

Corneille era autoritatea supremă a teatrului francez în 1658, cînd un tînăr poet părăsi comunitatea ascetică și intelectuală a mănăstirii Port-Royal[2], unde se retrăseseră cîteva

---

[1] Important de subliniat că *Arta poetică* publicată de Boileau în 1674 nu este un program, ci sinteza unor principii elaborate timp de o jumătate de veac.

[2] Mănăstirea Port-Royal, întemeiată în anul 1204, a devenit în al treilea deceniu al veacului XVII, prin prezența abatelui de Saint Cyran, centrul unei doctrine teologice — jansenismul — inspirate de Janssen, pro-

dintre spiritele cele mai luminate ale Franței, ultragiate de moravurile scandaloase ale curții și artistocrației. La școala purității și decenței burgheze de la Port-Royal se formase Pierre Racine; profesorii săi, eruditul Nicole, visătorul doctor Hamon și excelentul pedagog de limbă greacă Claude Lancelot, trimiteau la Paris un elev admirabil dotat, un adolescent cult, sensibil, dar tulburat de un straniu freamăt interior și ros de o arzătoare dorință de devenire.

Acesta cunoaște acum pe poetul lucid și epicurean La Fontaine, pe strălucitul actor și scriitor în vogă, Molière. Dar vor mai trece încă zece ani pînă cînd regele Ludovic XIV îl va cinsti cu prietenia și stima sa, aplaudînd singura lui comedie cinică și demascatoare *Împricinații* („*Les Plaideurs*") și curmînd astfel, într-un mod neașteptat, scandalul provocat de cruzimea acestei satire. Steaua lui Corneille apusese; ea se va stinge complet în anul 1670, cînd, dintr-o idee năstrușnică a cumnatei regelui — Henriette d'Angleterre, — cei doi poeți sînt stimulați să scrie, neștiind unul de altul, două tragedii cu același subiect: Racine prezintă *Titus și Berenice* și are succes; Corneille *Berenice*, care, cu tot prestigiul interpretării de către trupa lui Molière, se desfășoară într-o atmosferă glacială. Astfel se stinge prima generație a clasicismului francez, lăsînd loc urmașilor ei, care vor gusta gloria fără să dobîndească însă fericirea.

Regele îl admiră, îl protejează și îl iubește pe Racine; el înțelege că pentru gloria și autoritatea monarhiei sale, pentru strălucirea ei în veacuri, trebuie să dea Versailles-ului acea podoabă prețioasă care este cultura de elită. Pe Ludovic îl interesează mai puțin starea reală a poporului francez, mizeria, foamea și abrutizarea, atît de crud surprinse de La Bruyère în *Caracterele* sale; nu întîrzie asupra răscoalelor din Languedoc și Roussillon; a îndepărtat cu totul gustul amar al Frondei, care-i întunecase copilăria; este gata să asasineze mica și înfloritoarea Olandă, unde Descartes și-a scris cîndva *Discursul asupra metodei*. În fascinantul eseu critic al lui Hippolyte Taine, „Memoriile ducelui de Saint Simon", auto-

---

fesor de teologie la Louvain, episcop de Ypres. Sub aspectul ei teologic, doctrina aceasta, îndreptată împotriva iezuiților și a aristocrației, are evident caracterul unei doctrine politice, de opoziție burgheză.

rul demonstrează cît de mare a fost talentul și de necruțătoare viziunea critică a acestui martor al secolului: „S-a creat o imensă scară. În vîrf se afla regele, învăluit în gloria supraomenească, un fel de zeu care fulgeră, situat atît de sus și depărtat de popor de-un șir nesfîrșit de trepte, atît de late încît nu mai exista nimic comun între el și viermișorii prosternați în praf, la picioarele ultimilor lui valeți. Crescuți în spiritul egalității, nu vom putea pricepe niciodată aceste distanțe înfricoșătoare, tremurul inimii, venerația, umilința adîncă, care-l cuprinde pe un om în fața superiorului său, furia încăpățînată cu care același om se îndeletnicea cu intrigile, se agăța de favoruri, de minciuni, de adulare pînă la infamie, pentru a se cățăra cu o treaptă deasupra poziției lui. Un spirit atît de luminos ca Saint Simon a umplut volume și a risipit ani întregi pentru certuri de întîietate“ [1]. Capitolul se încheie abrupt: „...Încă din 1689 se zărește 1789“.

Dar regele dorește să construiască Franța clasică. Și pentru aceasta are nevoie de mari talente, care să dea veacului său lumina. El are ambiția ca posteritatea să-i atribuie lui aceste lumini și țintește bine, fiindcă acela care va scrie despre *Secolul lui Ludovic XIV* se va numi Voltaire!

Unul dintre aceste mari talente este Racine. Ludovic îl va sprijini cu aceeași fermitate și după ce poetul se retrage de la curte, revenind cu întristare asupra atitudinii violente care-l determinase, în tinerețe, să rupă orice legătură cu Port-Royal-ul. Celălalt este pictorul Charles Lebrun [2]. Al treilea, poate cel mai intim legat de curtea și fastul spectacular al vieții suveranului, este un muzician: Jean Baptiste Lully. Și pe el, ca și pe ministrul său Colbert, îl va apăra regele împotriva defăimărilor, în bună parte întemeiate.

Italian de origine, Lully se fixează la curte către 1655; este dansator, saltimbanc, muzician. Are o voință de oțel, o dorință febrilă de a face carieră, un extraordinar simț al necesităților momentului, viclenia unei curtezane de vocație. Dar are și talent, dublat de o extraordinară abilitate de organi-

[1] Hyppolyte Taine, *Pagini de critică,* Editura pentru literatură universală, București, 1965, „Memoriile ducelui de Saint Simon“, pag. 130.

[2] Charles Lebrun (1619—1690).

zator al vieţii muzicale ; cu intuiţia aceasta precisă, el reuşeşte să dea francezilor un corespondent al teatrului clasic, în tragedia lirică.

Pleacă de la dans, gen atît de popular şi în gustul epocii, ajunge la comedia-balet şi, brăzdînd cu energie drumul început, atinge o formă superioară : opera.

Contactele lui Lully cu personalităţile teatrului propriu-zis sînt permanente şi rodnice. În 1661, Molière explica în prefaţa piesei sale, *Les Facheux*, cum s-a născut iniţiativa de a introduce baletul în comedie. „Hotărîsem să prezentăm şi un balet, şi, cum nu aveam decît un mic număr de dansatori excelenţi, am fost constrînşi să separăm intrările acestui balet ; astfel s-a ivit părerea să le plasăm în antractele comediei, în aşa fel încît aceste intervale să dea timp, aceloraşi dansatori, să revină în alte haine. Pentru ca să nu rupem firul piesei cu aceste intermedii, ne-am hotărît să le coasem în subiect pe cît de bine ne-a fost cu putinţă să nu facem decît *un singur lucru* din balet şi din comedie. E un amestec nou pentru teatrele noastre şi în genul căruia s-ar putea căuta unele exemple, cu autoritate, în antichitate ; şi cum toată lumea l-a găsit agreabil, ideea ar putea să servească şi altă dată unor lucruri meditate mai temeinic“ [1].

Colaborarea directă a lui Lully cu Molière avusese loc la început în cadrul teatrului propriu-zis, şi apoi într-o lucrare muzicală mai amplă, *Psyché*, pe texte de Corneille, Molière şi Quinault. Acesta din urmă devine principalul autor al libretelor lui Lully, în operele cele mai importante : *Cadmus et Hermine, Alceste, Teseu, Atys, Isis, Proserpine* etc. Prima dintre ele s-a reprezentat la numai cîteva săptămîni după moartea lui Molière. A avut un mare succes, şi regele i-a încredinţat compozitorului său preferat utilizarea sălii Palais-Royal. În afară de aceasta, Lully îşi mai asigurase privilegiul, de însemnătate imensă, de a interpreta *numai el* piese cu muzică. Astfel s-a instaurat domnia lui Lully în teatrul muzical francez, domnie absolută, ca şi aceea a monarhului care o proteja, domnie exercitată cu o rigurozitate şi o metodică severă ; dincolo de neajunsurile şi nemulţumirile imediate,

---

[1] Bernard Champigneulle, *L'âge classique de la musique française*, pag. 40.

ea va avea consecințe hotărîtoare pentru întreaga dezvoltare a muzicii de teatru în Franța.

Opoziția față de Lully a fost permanentă ; justificată în primul rînd de viața lui particulară, fabulos de dezordonată și licențioasă, această opoziție tindea să nimicească și creația sa muzicală. Desigur, atunci cînd a sosit în Franța, Lully nu era un muzician cultivat, cu o pregătire de specialitate, corespunzătoare ambițiilor sale ; dar mărturii ale epocii atestă strădania lui de a învăța. Esențial este faptul că el a dat francezilor, pentru prima oară, o muzică a cărei trăsătură dominantă este *spiritul francez,* în nuanța specifică clasică.

Cu toate acestea, muzicieni de prestigiu au contestat autenticitatea talentului lui Lully, pe care îl consideră exclusiv un compozitor de balete regale [1], reproșîndu-i atît lipsa de inventivitate muzicală („împrumut direct, plagiat, colaborare mai mult sau mai puțin retribuită, cîte forme putea să dea lucrului său un om atotputernic"...), cît și reala capacitate de a compune muzică, de a inova.

Cariera lui Lully este paralelă cu aceea a lui Racine. Dar... de ce nu a compus niciodată Lully pe versurile lui Racine ?

Explicația ar confirma, încă o dată, slăbiciunile interioare ale muzicii lullyste. Teatrul racinian, suflul lui de pasiune turbulentă, gravă, nimicitoare, torentul de inspirație lirică, șerpuind în cadența splendidă a versului încărcat de un potențial muzical pentru care muzica pură ar fi o povară schingiuitoare, inutilă, nu se oferă compozitorului. Totuși, Lully s-a format pentru teatru „în tonurile artistei Champmeslé", interpreta eroinelor raciniene și iubita poetului ; faptul este evident în tot ceea ce a preluat el de la autorul *Phedrei,* printr-o infuzie subtilă de caracter și stil : frumusețea gravă a expresiei tragice, claritatea concepției dramatice, estetica declamării — aici pe muzică — a versului. Meritul lui Lully este acela de a fi știut să gîndească asemenea unui francez al timpului său în raport cu viața exprimată pe scenă și, mai mult decît atît, să gîndească în spiritul unei

---

[1] Jules Combarieu, *Histoire de la musique. Tome II, Du XVII-ème siécle à la mort de Beethoven,* lib. Armand Colin, 1913, pag. 93.

limbi pe care de fapt nu o stăpînea în vorbirea curentă. Cu toate „împrumuturile“ lui reale din muzica de dans franceză, din aria de curte [1], din balete şi vodeviluri, personalitatea lui artistică este impresionantă ; Lully surprinde principalul element de structură al stilului clasic în teatru, *declamaţia,* intuind forme muzicale corespunzătoare. Melodiile sale se desfăşoară în ritmul vorbirii, fraza muzicală se conturează după intonaţia naturală a cuvîntului rostit ; el aplică sistemul şi la detalii de acentuare a cuvintelor (timpul tare cade pe silaba care poartă accentul tonic, imaginează acel salt de cvintă între silaba accentuată şi aceea ştearsă, pentru a pune în valoare sonoritatea cuvîntului, respectă cadenţa vocalelor lungi şi alternanţa lor cu cele scurte etc...). Este, în fond, o traducere muzicală, aproape literală a textului, care culminează în recitative.

Operele lui Lully sînt fundamentul teatrului liric francez ; el a avut puterea, voinţa de a reuşi o creaţie de sinteză superioară tuturor divertismentelor, baletelor-comedii, pieselor cu muzică, pastoralelor la modă, pe care le-a înglobat în lucrări unitare şi de suflu. Desigur, creaţiile mari sînt acelea care nu îmbătrînesc ; ridurile lui Lully au apărut, cu vremea, adînci. Compunînd fiecare notă în funcţie de cuvînt, urmărind accentele textului literar, el a făcut greşeala fatală de a considera că fiorul emoţiei purtate de vers va fi şi el prins

---

[1] *Aria de curte* a fost pentru muzica franceză a începutului de secol o formă specifică de introducere în practica vieţii muzicale a stilului monodic, care a apărut ca o necesitate de opoziţie faţă de madrigalul polifonic. Putem considera aria de curte un corespondent francez al stilului *„rappresentativo“* inaugurat de muzicienii florentini. Genul se va dezvolta în prima jumătate a secolului XVII. Prima manifestare cunoscută este *Cartea de arii de curte puse pe luth de Adrian le Roy,* în 1571. Structura este simplă, scriitura verticală, conciziunea o deosebeşte de marile edificii contrapunctice. Cel mai bun compozitor la începutul secolului XVII este Pierre Guédron (Arii de curte cu 4 şi 5 partide — 1602). Între 1608 şi 1643, Ballard editează 16 culegeri de *Arii puse în tabulatură* pentru luth. Renumele lui Guédron este întunecat de Antoine Boesset (1586—1643). Supleţe melodică, eleganţă a scriiturii ornamentale, expresivitate directă şi cîteodată dramatism caracterizează aria de curte la principalii ei autori.

limbi pe care de fapt nu o stăpînea în vorbirea curentă. Cu toate „împrumuturile" lui reale din muzica de dans franceză, din aria de curte [1], din balete și vodeviluri, personalitatea lui artistică este impresionantă ; Lully surprinde principalul element de structură al stilului clasic în teatru, *declamația*, intuind forme muzicale corespunzătoare. Melodiile sale se desfășoară în ritmul vorbirii, fraza muzicală se conturează după intonația naturală a cuvîntului rostit ; el aplică sistemul și la detalii de acentuare a cuvintelor (timpul tare cade pe silaba care poartă accentul tonic, imaginează acel salt de cvintă între silaba accentuată și aceea ștearsă, pentru a pune în valoare sonoritatea cuvîntului, respectă cadența vocalelor lungi și alternanța lor cu cele scurte etc...). Este, în fond, o traducere muzicală, aproape literală a textului, care culminează în recitative.

Operele lui Lully sînt fundamentul teatrului liric francez ; el a avut puterea, voința de a reuși o creație de sinteză superioară tuturor divertismentelor, baletelor-comedii, pieselor cu muzică, pastoralelor la modă, pe care le-a înglobat în lucrări unitare și de suflu. Desigur, creațiile mari sînt acelea care nu îmbătrînesc ; ridurile lui Lully au apărut, cu vremea, adînci. Compunînd fiecare notă în funcție de cuvînt, urmărind accentele textului literar, el a făcut greșeala fatală de a considera că fiorul emoției purtate de vers va fi și el prins

---

[1] *Aria de curte* a fost pentru muzica franceză a începutului de secol o formă specifică de introducere în practica vieții muzicale a stilului monodic, care a apărut ca o necesitate de opoziție față de madrigalul polifonic. Putem considera aria de curte un corespondent francez al stilului *„rappresentativo"* inaugurat de muzicienii florentini. Genul se va dezvolta în prima jumătate a secolului XVII. Prima manifestare cunoscută este *Cartea de arii de curte puse pe luth de Adrian le Roy*, în 1571. Structura este simplă, scriitura verticală, conciziunea o deosebește de marile edificii contrapunctice. Cel mai bun compozitor la începutul secolului XVII este Pierre Guédron (Arii de curte cu 4 și 5 partide — 1602). Între 1608 și 1643, Ballard editează 16 culegeri de *Arii puse în tabulatură* pentru luth. Renumele lui Guédron este întunecat de Antoine Boesset (1586—1643). Suplețe melodică, eleganță a scriiturii ornamentale, expresivitate directă și cîteodată dramatism caracterizează aria de curte la principalii ei autori.

în această metodă a traducerii fidele ; de aceea a neglijat melodia. A obținut simetrii riguroase și impecabile, asemănătoare rînduielii grădinilor lui Le Nôtre, dar sentimentul liber și capricios ca și natura i-au scăpat, iar frumusețea tragicului a rămas rece și convențională. Prin aceasta, Lully nu mai seamănă cu Racine. Un amănunt extras din istoria moravurilor epocii precizează deosebirea dintre ei. Pentru dușmanii și prietenii săi, Lully era omul care dansase împreună cu regele, cunoscută fiind plăcerea monarhului de a participa personal la spectacolele fastuoase ale curții. Lully cultiva prietenia lui Ludovic, o îngloba artei sale. Racine însă se simțea în stare să supraviețuiască prin el însuși, chiar și disprețuind pe rege. În anul 1669, în plin conflict literar cu Corneille, Racine vrea să-l învingă pe terenul tragediilor romane, acolo unde talentul lui nu-și spusese încă cuvîntul : scrie *Britannicus* [1]. Din relatarea lui Boileau, marele și fidelul prieten de o viață al lui Racine, rezultă că regele a fost atît de puternic impresionat de versurile în care se arăta, cu subînțeles, că împăratul Neron se dădea în spectacol romanilor jucînd pe scenă, încît a renunțat să mai danseze în baletele curții (în aproape 20 de ani Ludovic dansase în 40 de balete). Iată că Racine acuza exact ceea ce Lully prețuia mai mult !

Însemnătatea lui Lully, pentru dezvoltarea de mai tîrziu a muzicii, se impune și prin contribuția lui în domeniul artei instrumentale, a suitei de dansuri și, în special, a uverturii care deschidea ciclul simfonic sau o operă. Preocupările arhitecturale și decorative, absorbite de Lully din gustul epocii, au fixat și o structură muzicală tipică : *Uvertura franceză* [2] de tipul *lent — repede — lent*, care a avut în toată Europa o vogă considerabilă și consecințe stilistice importante. Alături de uvertură, Lully dă și menuetului din suită o construcție simetrică.

[1] Vezi Elena Vianu — *Racine* — Oameni de seamă, Editura tineretului, 1956.

[2] Uvertura franceză debutează printr-o primă secțiune maiestuoasă, impunătoare ; aceasta sfîrșește pe dominanta tonalității și se repetă. O a doua parte este vioaie, de obicei în stil fugat, și se încheie pe tonică ; în general, prima secțiune lentă revine.

După moartea neaşteptată a lui Lully, francezii s-au obişnuit greu cu lipsa lui, într-atît îi fusese de mare autoritatea, într-atît de abil jocul prin care lăsase să se creadă că înainte de sosirea lui la Paris[1] nu ar fi existat nici un compozitor de valoare şi că nimeni nu l-ar putea înlocui.

Pe atunci publicul vărsa lacrimi sincere urmărind cum „întreaga gamă a sentimentelor corespundea unei desfăşurări de intervale care cresc şi diminuează după natura şi intensitatea lor", şi a considerat că pierderea lui Lully era ireparabilă. Dar prestigiul florentinului ataşat prin toată existenţa şi creaţia sa fastului de la Varsailles se va întinde şi dincolo de hotarele Franţei, ca o parte constitutivă a acelei fascinaţii pe care curtea şi cultura epocii lui Ludovic o vor exercita asupra întregii Europe. Aşa cum prinţii vor dori să-şi construiască palate şi grădini în stil francez, artiştii să imite tot ce era francez, aşa cum limba lui Molière dă tonul eleganţei şi al preocupărilor intelectuale, teatrul muzical al lui Lully devine prototipul ideal care, încă aproape un secol, nu iese din modă.

Lully este una dintre flamurile triumfale ale Franţei clasice, cucerind spiritele europene. Doar cîteva menţiuni sînt grăitoare : în Germania contemporană lui Bach, Mattheson şi Telemann, care se bucurau pe atunci de o consideraţie cu mult mai mare decît Johann Sebastian, adaptează şi pun în scenă operele lui Lully. Bach însuşi a cunoscut lucrările lui Lully, în perioada şederii sale la Arnstadt. În orice caz, el a preluat de la un elev al acestuia, germanul Georg Muffat[2], uvertura de tip francez în suita instrumentală. Acest compozitor, care nu ocupă un loc prea important în istoria muzicii veacului său, fiindcă a fost umbrit de gloria geniilor contemporane lui, are totuşi merite considerabile. Tot el a făcut cunoscută tehnica violonistică şi arta instrumentală a lui

---

[1] Tot de numele lui Lully este legată şi înfiinţarea, în 1669, a „Academiei Regale de Muzică", Ludovic încheind astfel un ciclu de instituţii artistice : în 1663, „Academia de pictură şi sculptură" ; în 1666, „Academia de Ştiinţe" şi „Academia Franceză", la Roma ; în 1667, „Manufactura Goblenelor".

[2] Georg Muffat (1653—1704).

Lully (*Florilegium secundum* — 1698), care a fost, şi ea, un element de stil al şcolii franceze ; în prefeţele acestei lucrări, autorul aduce elogii lui „M. Baptiste de Lully". Talentul excepţional al lui Henry Purcell [1] se dezvoltă sub îndrumarea unui alt elev al lui Lully, Pelham Humphray. Nici Arcangello Corelli nu e străin de formulele melodice ale muzicii instrumentale de tip francez, creată de Lully [2].

În acest secol de „mari talente", Ludovic a avut meritul de a fi intuit, cu o precizie demnă de toate laudele, acele personalităţi rare cărora putea să le încredinţeze destinele culturii şi artei franceze. În teatru s-a sprijinit un timp pe Molière şi apoi pe Racine, căruia i-a acordat prietenie şi încredere ; unul dintre intimii regelui a fost vestitul creator al grădinilor de la Versailles, Le Nôtre, al cărui spirit ordonator de proporţii şi volume întîlneşte, în aspiraţia sa de armonie şi rigoare, muzica epocii. Pentru teatrul liric, el a îmbrăţişat formula Lully, deşi detesta viaţa particulară a muzicianului. Dar Regele Soare dorea ca monarhia sa să strălucească şi în lumea spirituală a cultului religios.

De altfel, chestiunile religioase nu au fost neînsemnate în timpul domniei lui Ludovic. Ani de-a rîndul, biserica catolică şi îndeosebi ordinul iezuiţilor, instituite într-un puternic partid religios şi politic, au subminat autoritatea Edictului din Nantes, legiuirea înţeleaptă şi clarvăzătoare, dată în 1598 de marele rege al Franţei, care a fost Henric IV. Edictul încheia lunga epocă de războaie religioase dintre catolici şi hughenoţi şi acorda libertate cultului reformat. Sub influenţa dnei de Maintenon, acea femeie cuvioasă, care la sfîrşitul vieţii lui Ludovic fusese stăpînă pe voinţa lui, regele a revocat Edictul, lăsînd din nou în voia lor persecuţiile religioase ; şi aceasta a fost una dintre măsurile care au întunecat stră-

---

[1] Henry Purcell (1659—1695).

[2] „Echilibrul instrumental a fost aproape fixat de Lully, şi alcătuirea orchestrei sale a servit aproape pretutindeni drept model. Nu numai diviziunea pe care el a stabilit-o instrumentelor cu arcuş şi rolul important pe care îl asigura basului cifrat au fost copiate pretutindeni, dar s-a încercat şi imitarea sonorităţilor sale dense şi puternice, ca şi jocul expresiv şi punerea în relief a timbrurilor particulare ale fiecărui instrument". Bernard Champigneulle, *Op. cit.*, pag. 45.

lucirea astrului monarhic. Disputele religioase din timpul domniei lui Ludovic nu se limitează aici; mănăstirea Port-Royal, doctrina jansenistă, ereziile formulate de abatele Saint Cyran și de Antoine Arnauld, figura cea mai puternică a comunității din lunca rîului Clevreuse, aveau semnificative nuanțe politice.

Pompa Versailles-ului a pătruns și în capela regală, instalînd un stil solemn și fastuos, care nu întîrzie să se răspîndească în toate bisericile Parisului și în întreaga Franță. La originile transformărilor muzicii de cult se află tot voința și imaginația lui Lully. El surprinde în desfășurarea sa procesul de simplificare prin care se tindea la adoptarea unui stil cu predominanță armonică, evident, în lunga evoluție a motetului, de la polifonie, la scriitura cu bas continuu. Lully merge în întîmpinarea intențiilor suveranului, introducînd o orchestră simfonică și un stil vocal concertant, foarte apropiat de stilul teatral (femeile sînt acceptate în cor). Începe crearea unui vast repertoriu versaillez de muzică religioasă: cor, soliști, orgă și orchestră — repertoriu care alimentează așa numitele „Concerte spirituale".

Marc-Antoine Charpentier [1] este unul din eminenții muzicieni pe care Ludovic îi sprijină. Format în Italia, ca elev al lui Carissimi, el rămîne mereu legat de acest prim-contact cu barocul italian. Dar are un talent original puternic, care îi permite acea libertate extraordinară în normele severe ale polifoniei. Utilizarea expresivă a cromatismului este surprinzătoare la acest maestru, care se simte atît de bine în cadrul logic și disciplinat al ambianței menținute de intelectualitatea severă a curții franceze. În ultimii ani ai vieții, Charpentier este conducătorul activităților muzicale de la Sainte Chapelle, această minune a monumentelor de artă pariziene, și poate că în muzica lui regăsim ceva din cromatica fastuoasă a uimitoarelor vitralii. Multe pagini sună tulburător de „modern", tocmai prin savoarea inedită a jocului contrapunctic conceput într-un spirit de neașteptată independență (disonanțe nepregătite și nerezolvate, încălecări aproape „politonale", cvinte sucesive etc.).

Acela care va desăvîrși stilul versaillez al muzicii de cult este tot un talent de elită ales de rege, Michel Richard de

---

[1] Marc-Antoine Charpentier (1636—1704).

Lalande[1], care supravieţuieşte monarhului, cumulînd toate funcţiile muzicale ale curţii şi sub urmaşul său, Ludovic XV. Lalande nu este însă un imitator al lui Lully şi nici al lui Charpentier ; caracterul esenţial al stilului său este îmbinarea unei armonii de un verticalism pronunţat cu jocul savant al liniilor orizontale în motetul[2] amplu, care menţine tradiţia grandiosului, a echilibrului clasic şi după ce rigorile unei anumite ţinute pălesc o dată cu dispariţia lui Lully.

Cunoaşte şi practică toate stilurile, dar le stăpîneşte cu o inteligenţă metodică şi un discernămînt rar. Claritate şi logică, emoţie şi putere de sugestie a sentimentelor nobile sînt exprimate într-un discurs a cărui frumuseţe şi putere de a convinge se leagă într-un echilibru consecvent de spiritualitatea gravă, definitorie pentru maniera clasică franceză.

Prin aceasta, Lalande se afla în rîndul marilor artişti ai vremii, alături de Bach şi Händel, fixînd, ca şi aceştia, un moment de răscruce în arta compoziţiei.

François Couperin şi noua modă „rococo"

După moartea lui Lully, italianul devenit francez, se întîmplă un fenomen extrem de curios : un partid al francezilor admiratori ai muzicii italiene cîştigă în prestigiu, cu atît mai mult, cu cît în favoarea sa pleda muzica, atît de vie şi expresivă a lui Arcangello Corelli. Printre aceşti francezi cu înclinare spre arta maestrului italian atrage atenţia istoriei unul dintre cei mai de vază compozitori ai timpului : François Couperin[3], supranumit cel Mare, membru al unei dinastii de muzicieni, al căror talent şi măiestrie pot fi comparate cu acelea ale familiei Bach, din Germania. E poate mai puţin important faptul că François Couperin, sedus de frumoasele *Sonate a tre* ale lui Corelli, a compus, fără să se divulge ca autor, o serie de lucrări asemănătoare, *Sonades*, în care împrumuta, într-un spirit foarte personal, elemente de formă

---

[1] Michel Richard de Lalande sau Delalande (1657—1726).

[2] Este autorul a 71 de mari motete compuse între 1680 şi 1725.

[3] François Couperin (Paris, 1668 — Paris 1733).

şi procedee de scriitură. Esenţială este contribuţia lui François Couperin în domeniul care i-a fost cel mai propriu: muzica pentru clavecin. În ciuda opiniilor formulate de Lully — care, neputîndu-şi aici revendica nici un fel de iniţiative, refuza să accepte evidenţa faptului împlinit — arta clavecinistică reprezenta o tradiţie a muzicii franceze datînd de prin anul 1625, deci cam cu un sfert de veac înainte de apariţia ilustrului maestru italian la curtea Franţei! Or, în contopirea de forme, genuri şi stiluri cu rădăcini în cultura mai multor popoare europene, care duce către adevărata constituire a perioadei clasicismului muzical, în secolul XVIII, contribuţia Franţei nu va fi muzica de operă a lui Lully, ci *tradiţia suitei instrumentale* de dansuri şi a muzicii pentru clavecin. François Couperin a fost mult cercetat de Johann Sebastian Bach, cu care a întreţinut şi o lungă corespondenţă, din păcate pierdută. El l-a inspirat şi l-a influenţat pe Bach în lucrările sale pentru clavecin; de la Bach, meşteşugul a trecut prin fiii săi, mai cu seamă prin Carl Philipp Emmanuel, mai departe, generaţiei care numără în rîndurile ei pe Haydn şi pe Mozart. Coborînd pe scara istoriei înapoi, de la Couperin către predecesorii săi francezi, atrage interesul cercetătorului Jacques Champion de Chambonnières[1], fondatorul unei adevărate şcoli de clavecin (profesor al lui Couperin). Moştenind vocabularul primitiv al literaturii pentru luth din secolul XVI (acorduri arpegiate, ornamente delicate, arta de a sugera contrapunctul în formele simple), el a fixat pentru clavecin ordinea, în structură şi ritm, a dansurilor cînd lente cînd vioaie, constituind „suita preclasică", ordine pe care şi J.S. Bach o va avea în vedere: *preludiul* sau *allemanda*, partea cea mai elaborată, *couranta*, rapidă şi veselă, *sarabanda* lentă şi majestuoasă, adesea plină de o gravă melancolie, *giga* vivace şi extrem de suplă. Scriitura clavecinistică la Chambonnières fixează şi caracteristici de spirit ale muzicii instrumentale franceze: este clară, graţioasă, de o rafinată cizelare. În suitele sale, tonalitatea este unică, varietatea rezultînd din fantezia ritmică[2]. Toate acestea vor

---

[1] Jacques Champion de Chambonnières (1602—1672).

[2] Vechea suită instrumentală reprezenta consacrarea *formei binare*. Tonalitatea, în acest cadru formal, începuse să fie element principal al morfologiei muzicale: expunerea unei teme în tonul principal, evoluţia

căpăta în compozițiile lui François Couperin o vigoare și o intensitate artistică deosebită. Creația lui Couperin pentru clavecin („Acest instrument are proprietăți tot așa cum vioara le are pe ale sale“) cuprinde 27 de suite grupate în 4 cărți (1713, 1716, 1722, 1730). Couperin este și autorul unui tratat intitulat „Arta de a cînta la clavecin“ (*„L'art de toucher le clavecin“* — 1716). Meritul lui principal este acela de a fi dat o operă omogenă ca stil, în care italianismul consistent se aliază cu cele mai fidele trăsături franceze ; rezultă o creație de o originalitate reliefată, și tocmai aceasta asigură valoarea durabilă a operei sale, care reprezintă o etapă de sinteză în muzica epocii. De la italieni, Couperin a reținut atrăgătoarea insinuare a frazei melodice în stilul contrapunctic, arta imitației, a dezvoltărilor simetrice („valoarea expresivă a unei armonii bogate“). Ca artist francez el are un extraordinar simț al concretului, eleganță și măsură, rigurozitate și suplețe, vervă și fantezie strălucită, chibzuite cu finețe și subtilitate. Couperin își numește suitele *Ordres* și, pe măsura evoluției sale, el iese din cadrul structurii obișnuite (formula de patru dansuri adoptată de Chambonnières), pentru a crea suita mare, un întreg ciclu în mai multe mișcări (chiar peste 20). Dintre dansuri, Couperin cultivă cu predilecție *forma rondeau* (cuplet, refren), în care se mulează perfect grația și ingeniozitatea muzicii sale. Dacă tonalitatea rămîne în general unică și în suita lui Couperin, modul însă variază adeseori (major, minor) ; compozitorul se dovedește abil în incursiunile sale modulatorii, datorită cărora muzica va căpăta înfățișări coloristice dintre cele mai agreabile. Imaginația lui se dezvoltă, cel mai atrăgător, în micile portrete feminine de caracter care poartă titluri ca acestea : *Distrata, Voluptuoasa, Divina Babiche, Drăgălașa Tereza, Couperinetta* (fiica artistului), *Manon, Mimi (La Mimi), Frumoasa Javotte, Lugubra* etc... Sau în peisajele de acuarelă fragilă, *Livezile înflorite, Undele, Trestiile* și tablourile de gen ca *Satirii, Privighetoarea îndrăgostită, Tic, Toc, Choc ou les maillotins, Dominourile* etc. Pictează — acesta e cuvîntul — natura și

---

către tonalitatea dominantei și revenirea în tonul inițial, aceasta era structura mișcărilor în suită. Între dansurile principale mai puteau fi introduse și multe altele : pavana, gaillarda, branle, siciliana, rigaudon, tambourin, bourrée etc.

sentimentele. Are un fel de tandrețe interioară, pe care o ascunde, în maniera franceză, sub voalurile, cîteodată transparente, ale ironiei. „Mărturisesc, cu dragă inimă, că iubesc mai mult ceea ce mă emoționează decît ceea ce mă surprinde"... Astfel dansurile tradiționale, caracteristice în prima carte a suitelor, se mențin încă în a doua, dar diminuează din ce în ce în următoarele. Toate aceste piese cu subiect sînt introduse în suitele sale, fără o ordine sistematică, dar ansamblul are întotdeauna o unitate, rezultînd tocmai în îmbinarea variată a mișcărilor.

Poezia și coloritul luminos al muzicii lui Couperin, grația ei, finisajul de bijuterie cochetă și prețioasă vin dintr-o altă dispoziție intelectuală decît tragedia clasică și teatrul lui Lully, tablourile pictorului Lebrun, peisajele lui Poussin și Claude Lorrain. E o artă distilată, în gen miniatural, o artă de o seducătoare fascinație, care are corespondențe de factură cu pictura, mai veselă, mai intimă, mai firav omenească a unor Boucher, Fragonard, Lancret sau Watteau.

Ceva anume intervenise în gustul estetic al epocii. Privim portretele severe, maiestuoase, cu expresii aspre, pe care Lebrun le executa, în spiritul avid de somptuos al aristocrației versailleze din vremea marelui Ludovic. Și apoi pe acelea mai degajate, cu o alură naturală, o privire mai prietenoasă, destinate de pictorii celeilalte generații, evident, unui alt cadru. Contrastul apare limpede. Ce determinase o asemenea schimbare de moravuri, surprinsă de atît de sensibila artă a portretului ?

O dată cu moartea Regelui Soare (1715), suveranul de drept fiind minor, începe regența ducelui de Orléans (continuînd pînă în 1723). Acesta schimbă fundamental normele de etichetă ale curții : dispare rigiditatea, distanța impusă de Ludovic seniorilor săi ; frîul etichetei cedează, atmosfera pierde din solemnitate. Eliberată de constrîngere, curtea începe să iubească distracțiile ușoare, să aprecieze ceea ce este vesel, spiritual, agreabil, degajat de semnificații grave. Este admirată în artă spontaneitatea, iluzia frumuseții, intimitatea, tonul simplu și, în poezie, rafinamentul căutat.

Păstorii și păstorițele în costume costisitoare, în stil rustic, purtate cu ostentație distinsă, fac deliciul cavalerilor și doamnelor ; întîlnirile în genul „Serbări galante" ocupă dulcea viață a aristocrației franceze.

Începe acum domnia stilului „galant“ : de la rînduiala grădinilor, pînă la tablourile în colorit suav, pledoarie pentru cultul dragostei în atmosfera cîmpenească, de la casele de vară („Maison de plaisance“) și pavilioanele de vînătoare, la spectacolele facile de operă-balet, și muzica „de cameră“ pentru clavecin, pînă la statuetele, podoabele și obiectele decorative, abil și delicat modelate într-o dantelă minuțioasă. Acesta este faimosul stil „rococo“ [1], născut și cultivat în Franța în secolul XVIII ; el reprezintă, în exclusivitate, pe aristocratul francez.

Or, muzica lui Couperin are rezonanțe în ceea ce se definește a fi fost gustul „rococo“, mulat de personalitatea lui artistică într-o formulă inedită.

O generație de claveciniști cu renume a întărit influența școlii franceze, deși nici Louis Marchand [2], virtuozul care a renunțat să susțină o întrecere cu J. S. Bach la Dresda, nici Louis Nicolas Clérambault [3], autorul unor sonate franceze în stilul lui Corelli, nici Louis Claude Daquin [4] celebru pentru ingeniozitatea miniaturii *Cucul,* nu au avut virtuozitatea înțeleaptă a lui François Couperin.

Singurul compatriot egal în forță creatoare cu Couperin a fost Jean-Philippe Rameau [5]. Cu Rameau deschidem ultimul și cel mai interesant capitol al clasicismului francez în muzică.

Rameau, omul secolului XVIII

Rameau este *omul* secolului XVIII, ca structură, inteligență și preocupări. Este contemporanul și prietenul lui Voltaire, cu care seamănă bine, chiar și în înfățișarea fizică.

---

1 De la cuvîntul francez „rocaille“ care înseamnă teren acoperit de pietricele sau, în arhitectură, „lucrare ornamentală imitînd stîncile și pietrele naturale“. „Stil rocaille“ : stil caracterizat prin fantezia liniilor întortochiate ale unor pietre perforate sau scoici.

2 Louis Marchand (1669—1732).

3 Louis Nicolas Clérambault (1676—1749).

4 Louis Claude Daquin (1694—1772).

5 Jean-Philippe Rameau (Dijon 1683 — Paris 1764).

Pentru a-i defini lapidar personalitatea, Voltaire îl numește : „Euclid și Orfeu al nostru“, subliniind dualitatea talentului său. Teoretician, om de știință, Rameau este înzestrat și cu însușirea de a *crea* muzica.

Spirit filosofic, Rameau meditează, cercetează, descoperă legi în domeniul teoriei muzicale, avînd în vedere „leitmotivul“ epocii : întoarcerea la natură.

În timp ce savanții europeni se preocupă să smulgă naturii adevăruri științifice încă ascunse, Rameau se dedică cu o tenacitate exemplară unei științe care trebuia să se definească cu claritate, de vreme ce ea se impunea tot mai mult pe planul practic al creației muzicale : armonia. Metodic și cu rîvnă, el lucrează cumpănit și acumulează constatările și descoperirile sale. Are puterea să nu se afirme pînă la vîrsta de aproape 40 de ani ; sosește la Paris fără nici un fel de prestigiu și, deodată, publicarea *Tratatului de armonie redusă la principiile sale naturale*, în anul 1722, atrage atenția asupra lui. La fel se întîmplă și în creația muzicală : Rameau este un compozitor fără lucrări de tinerețe. De aceea, prima lui operă *Hyppolyte et Aricie*, scrisă la 50 de ani, relevă un Rameau integral.

Ca tehnician și om de știință, acest supranumit „Newton al sunetelor“ consfințește în ierarhia disciplinelor muzicale *însemnătatea armoniei*. El dă compozitorilor mijloace verificate de a-și întări meșteșugul — normele unei științe care se constituie bază stilistică a creației muzicale clasice din secolul XVIII. Importanța lui Rameau este deci imensă în perspectiva istoriei, cu toate erorile și exagerările sistemului său. Opera lui de teoretician, care afirmă „Armonia ne ghidează și nu melodia“, se bazează pe observația fenomenului natural al rezonanței corpurilor sonore. Experiențe neîncetate l-au condus pe Rameau la deslușirea unor elemente de structură a limbajului muzical, pe care le-a exprimat extrem de simplu și de clar : teoria sa asupra formării acordurilor în terțe suprapuse — ca o consecință directă a acțiunii legilor fizice — și apoi teoria răsturnării acordurilor rămîn pînă astăzi adevăruri depline. Rameau a demonstrat, pentru prima oară, că acordul de trei sunete este un bloc constituit și coerent ; că diversele distribuții ale sunetelor în acord, așa-numitele „răsturnări“ nu modifică în nici un fel natura sa.

(„Cît de minunat este acest principiu în simplitatea sa ! Iată atîtea acorduri, atîtea cînturi frumoase, această diversitate infinită, aceste expresii atît de minunate și de fidele, sentimente atît de bine redate, toate acestea provin din două sau trei intervale dispuse în terțe, al căror principiu subsistă într-un singur sunet !")

Aceste descoperiri, care sînt astăzi elemente fundamentale primare ale științei armoniei, au fost pentru timpul acela o revelație genială. Aproape două decenii teoriile sale au fost discutate cu vehemență, astfel că Rameau, în situația de a demonstra mereu descoperirile sale, a pus toată inteligența, logica și pasiunea sa, pentru a aduce probe hotărîtoare în sprijinul sistemului creat de el.

Permanentul contact cu materialul viu, care a constituit baza teoriilor sale, l-a împins și mai departe, către domenii mai speciale ale studiului. El publică în 1737 lucrarea *Génération harmonique* (Generația armonică), în care precizează principiul teoretic al „basului fundamental".

În 1750 apare *Demonstrația principiului armoniei* ; aici, formulează idei care au preocupat și anterior pe cercetătorii muzicii. Una dintre acestea este supremația modului major („Modul major, acest prim fiu al naturii are o forță, o strălucire, dacă îndrăznesc să spun «o virilitate» superioare minorului și care îl desemnează ca pe stăpînul armoniei".) În continuare, Rameau demonstrează că întreg mecanismul modului major se întemeiază pe „simpatia" coardelor în vibrație (ceea ce, mai tîrziu, Helmholtz va numi „rudenia" sunetelor [1]). Această demonstrație este de fapt opera teoretică de generalizare pe care Rameau a dat-o la vîrsta de 67 de ani, formulîndu-și ideile cu fermitate și limpezime impecabilă. De aceea, d'Alembert a constatat că „această teorie este de resortul filosofilor. Poate că numai ei sînt aceia care o posedă". Desigur, nu toate principiile expuse de Rameau sînt de necontestat ; printre acestea, chiar principiul său fundamental cu privire la supremația armoniei, pe care dezvoltarea ulterioară a artei muzicale nu-l confirmă în felul acela sectar

---

[1] Vezi Jules Combarieu, *Historie de la musique*, cap. XLV, „L'oeuvre de J. Ph. Rameau et de J. S. Bach".

şi categoric. Şi nu numai dezvoltarea ulterioară, ci chiar creaţia muzicală a lui Rameau.

Revelatoare pentru spiritul acelor vremuri este disputa teoretică gravă şi violentă care s-a desfăşurat între Rameau şi enciclopedişti, dispută aparent de neînţeles în fondul ei, fiindcă muzicianul, împotriva căruia s-au năpustit filosofii iluminişti, făcea parte din familia lor spirituală, reprezentînd, ca şi ei, acel tip de intelectualitate pe care s-a întemeiat cultura epocii. Şi totuşi, motorul intern al acestei lupte de opinii se află tot în epocă ; este, în fond, tragedia marelui Rameau, care, în calitate de compozitor dramatic, reprezenta o lume artificială. Fastul spectacular al *tragediei balet*, al cărei creator a fost, inconsistenţa libretelor, mai slabe chiar decît acelea ale lui Quinault, eterna canava mitologică pe care se broda o intrigă decolorată şi grandilocventă, obositor de pilduitoare, exaltînd virtuţi inutile şi o „frumoasă suferinţă", un strigăt stilizat, totul a stîrnit nemulţumirea scriitorilor care mînuiau gîndirea analitică, materia literară în forme adecvate spiritului lucid al întregii lor activităţi. Rameau reprezenta în artă Versailles-ul, mania lui pentru fast, tot cortegiul superficialităţii, detestat de enciclopedişti ; el apărea ca un emul al stilului teatral de curte, atunci cînd aceasta se clătina şi idei noi îi măcinau fiinţa, odinioară atît de puternică şi robustă. Profundele intensităţi expresive ale muzicii sale, lirismul ei intens, imaginaţia uimitoare a armoniei sale, fantezia artei instrumentale, funcţionalitatea orchestrei în operă rămîneau în umbră. Atacul împotriva lui Rameau a fost un atac de nuanţă politică şi literară [1] ; în disputa muzicală personală dintre autorul lui *Hippolyte et Aricie* şi Jean Jacques Rousseau nu de puţine ori dreptatea a fost de partea compozitorului. Omul de litere s-a crezut prea puternic, într-un domeniu în care gustul, şi mai ales cunoştinţele sale, nu erau suficiente. [2] Altfel cum ar fi stăpînul Rousseau

---

[1] „Ceea ce rezultă în mod evident din această luptă, este caracterul indirect al atacurilor, gîndul subînţeles în mod constant. După cortina-pretext a operei, Diderot ţinteşte spiritul Versailles-ului ; Grimm ţinteşte întreg spiritul francez, şi Rousseau ţinteşte un om..." ; Jean Malignon, *RAMEAU*, Ed. Solfèges, pag. 100.

[2] Rousseau a compus şi el o operă : *Ghicitorul satului.*

să folosească calitățile reale ale operei bufe *La Serva padrona* de Pergolese, pentru a desființa întreaga muzică franceză de operă, în frunte cu aceea a lui Rameau ? Dar la acest capitol, devenit pentru istorie „războiul bufonilor" [1], cîștigul pe teren artistic nu-l va dobîndi nici unul dintre participanții la luptă, ci un al treilea, Cristoph Willibald Gluck. Începînd din 1773, Gluck își împarte activitatea între Viena și Paris, pentru a se stabili definitiv în capitala Franței și a aduce o rezolvare convingătoare chestiunilor arzătoare cu privire la „veridicitate" în spectacolul de operă.

Rameau a scris peste 30 de partituri pentru teatru ; printre acestea patru opere mari : *Hippolyte et Aricie* (subiectul, o palidă reluare a tumultului racinian din *Phèdre*, a ascuns prea multă vreme virtuțile partiturii excelente), *Castor et Pollux*, *Dardanus* și *Zoroastru*. De asemenea, o comedie bufă *Platée*, pe care triumful la Festivalul din Aix, în 1956, și remarcabile înregistrări au consacrat-o ca pe o creație excelentă, de o muzicalitate superioară *Servitoarei stăpîne* de Pergolese : subiectul comic, satiric e mult mai inteligent și îndrăzneț, partitura e redactată cu autoritate compozițională. Thalia, una dintre cele 9 muze, proclamă cu totală justificare în încheierea operei : „A fost spectacol nou" ! În rest, balete (*Indiile galante*), pastorale, divertismente în care predomină dansul, forma cea mai agreată de societatea franceză a timpului. Lupta cu enciclopediștii a avut însă un rezultat categoric pentru posteritate : operele lui Rameau au dispărut din repertoriu cu puțin înainte de revoluție.

Interesul renăscut pentru muzica lui Rameau datează abia de la sfîrșitul secolului trecut, cînd muzicienii francezi, aspirînd la o independență întemeiată pe tradițiile culturii naționale, au dezgropat opera lui de sub molozul greu de un secol. Și iată-l pe Rameau devenit erou național al muzicii franceze ! În 1895, editorul Durand fixează acest entuziasm, filo-Rameau, într-o ediție de opere complete. La Conservatorul din Paris, sub conducerea lui Gabriel Fauré, învățămîntul include pentru prima oară fragmente consistente din

---

[1] Despre „războiul bufonilor" vezi în lucrarea de față capitolul „Opera de la Gluck la Mozart", pag. 85.

operele lui Rameau. Iar Debussy, la începutul secolului nostru, îi dedică pagini elogioase, încercînd să răstoarne raportul de calități Rameau-Gluck și acordînd, în numele unui patriotism exaltat, toate meritele clasicului francez. „Avem totuși o adevărată tradiție franceză în opera lui Rameau, făcută din duioșie delicată și plină de farmec, din accente firești, rigoare a declamației în recitativ“ [1].

S-a încercat în ultimele decenii o reintrare a lui Rameau la Opera din Paris ; montarea fastuoasă a *Indiilor galante* a stîrnit printre oamenii de artă o autentică emoție. „Tot actul incașilor — scria coregraful Serge Lifar — este un model al acelui spectacol complet către care diferitele arte scenice nu încetează să aspire. Vocile, orchestra, baletul, regia, toate acestea au o prodigioasă coeziune“. Voci profetice au exclamat chiar : „E probabil că vom datora lecției lui Rameau renașterea teatrului liric francez“ !



Cîteva precizări cu privire la stilul muzicii lui Rameau. Dacă teoreticianul a stabilit „gramatica și dicționarul“ limbajului armonic, notînd legi severe, compozitorul a lăsat un imens domeniu neîngrădit inspirației creatoare, atunci cînd a pus legile sub tutela „bunului gust“, declarînd că de multe ori experiența este cu mult mai folositoare decît știința.

În preajma actului de creație, Rameau apare degajat de prejudecăți teoretice și, în parte, de luciditatea cu care savantul a clădit sistemul său, fiindcă, spune el, exagerînd, firește, „se poate excela în practica muzicii fără a poseda însușiri teoretice“. Stabilind regulile armoniei, Rameau nu renunțase să gîndească la puterea emoțională a artei sale și să afirme că ceea ce decide în ultimă instanță valoarea unei opere muzicale nu este „rațiunea“ ci „urechea“ muzicianului. De fapt, este și aici exprimată, într-o formulă specifică, o idee dragă secolului iluminist : reîntoarcerea la natură (realitatea estetică, „frumosul“, se relevă prin simțuri).

---

[1] Cl. Debussy, *Dl. Croche antidiletant*. Ed. muzicală, pag. 80.

Judecînd operele lui Rameau, constatăm că din punctul de vedere al acțiunii scenice, convenția este împinsă pînă la limită și e probabil că, pentru francezii de spirit cartezian, această totală distanțare de real era mai acceptabilă decît jocul inabil de-a adevărul!

Cert este că opera lui Rameau rămîne o „comandă regală", construită cu rafinată artă a proporțiilor, simetriilor și volumelor. (Nu întîmplător Grimm scria în 1771 că sînt două lucruri la care francezii vor trebui, mai devreme sau mai tîrziu, să renunțe: muzica și grădinile. Se referea la Lully, la Le Nôtre, dar și la Rameau.)

Sentimentele fundamentale, în operele lui Rameau, sînt gloria militară și dragostea „de curte". Nici o legătură cu teatrul clasic francez, pe care publicul îl are la îndemînă în cadrul reprezentațiilor teatrale. Opera lui Rameau este concepută ca o creație muzicală autonomă, oglindind mentalitatea unei aristocrații care vrea să asiste necontenit la serbările date în cinstea ei. De aici, supradimensionarea numerelor de dans, pînă la tipul tragedie-balet sau balet buf, unde „serbările" se succed ritmic și culminează într-o apoteoză finală a dansului retoric![1] Curtea privește cu plăcere pe scenă triumfurile alegorice, care seamănă cu fascinanta armonie a jocurilor de apă versailleze. Dar muzica lui Rameau este excelent scrisă — armonia clară, instrumentația bogată, întrebuințarea abilă a orchestrei de coarde, în uverturile operelor și în dansuri, sonoritatea saturată pentru numărul de instrumente folosite, toate acestea au o putere de seducție incontestabilă (în *Zoroastru*, introduce în orchestră clarinetele). Deși declară că melodia este dedusă din armonie, Rameau nu o neglijează: unele dintre ariile sale, de altfel în stilul italian „d'a capo", au o melodică amplă, o linie suplă.

Importanța orchestrei este însă o consecință directă a concepțiilor sale armonice; pentru tumultul orchestral, Rameau a fost aspru criticat de contemporanii săi, care îl acuzau de violențe sonore inadmisibile. Dar mînuind într-un fel nou

---

[1] Partizanii lui Lully aveau motive temeinice să evoce marea epocă a teatrului liric francez născut în vecinătatea tragediei clasice. Dar lupta dintre lully-ști și rami-ști a fost stinsă de războiul bufonilor.

orchestra, el realizase nu numai acele uverturi fastuoase, ci și pagini descriptive de mare virtuozitate plastică (de pildă cutremurul de pămînt din *Indiile galante*). Creator al armoniei, el nu ezită să folosească un contrapunct lejer și aerisit, în dansurile unde ritmurile sînt precise și fluxul melodic elegant. Rameau rămîne în operă, cu toate calitățile muzicale și defectele de concepție dramatică, un maestru mai ingenios decît Lully, fiindcă arta lui este mai originală, mai variată, pînă la urmă, mai modernă.

Moștenirea lui Rameau, acest ultim mare vlăstar al clasicismului francez, se completează cu creația lui instrumentală, în speță, aceea pentru clavecin ; lucrarea lui capitală este intitulată *Piese de clavecin* (1724), precedate de o metodă pentru mecanica degetelor, 21 de piese, amintind de acele *Ordres* ale lui Couperin. „Ar fi fals să-l opunem pe Rameau, inteligență pură, lui Couperin, sensibilitate pură", scrie Jean-François Paillard. „La fel ca și Rameau, Couperin este fiul lui Descartes, și Rameau știe să picteze cu tot atîta farmec ca Watteau" (Dufourcq)[1]. Pe lîngă dansuri sînt incluse în suitele lui Rameau și piese descriptive, ca celebra *Chemare a păsărilor, Tambourin, Ciclopii* etc. Și aici teoreticianul pune în valoare unele din descoperirile sale, care rămîn la baza tehnicii interpretării pianistice (de pildă utilizarea degetului mic). De altfel, culegerea, datînd din 1728—1731 — care cuprinde două suite compuse tot din mișcări de dans și piese evocatoare, ca *Triumfătoarea, La Fanfarinette, Găina, Egipteana* — are un farmec deosebit și în interpretarea la pian.

În această epocă de constituire a genurilor muzicale, cercetătorul este interesat să descopere acele momente în care se ivește, chiar și într-un stadiu rudimentar, ideea unui gen nou. Astfel, e de semnalat culegerea de *Piese concertante de clavecin cu o vioară sau un flaut și o violă sau o a doua vioară* (1741), printre care, alături de suite în stilul lui Couperin, se află și unele veritabile *concerte* „în trio" pentru clavecin.

Cu Rameau culminează așa-numita *perioadă clasică a muzicii franceze*, care, pe parcursul unui secol, a dat culturii

---

[1] Jean-François Paillard, *La musique française classique — Que sais-je ?*, Presses universitaires de France, cap. X, pag. 113.

europene o şcoală de compoziţie de mare vigoare şi personalitate. Consecinţele acestui veac clasic francez se arată în sinteze ulterioare, realizate de mari compozitori ca Bach şi Händel, a căror creaţie adună şi transformă elemente muzicale diverse dar definitorii pentru acea epocă. *Francezii au dat muzicii clasice forma închegată a Uverturii simfonice şi Suitei instrumentale, care s-au topit ulterior în sonată şi simfonie, rafinamentul, poezia, precizia stilului clavecinistic, prelungit, modelat în funcţii noi o dată cu apariţia pianului, şi — în spiritul gîndirii lor raţionale — bazele teoretice ale armoniei funcţionale.*

II. PREMISELE CLASICISMULUI

Italia și vocația formei

Italia a fost pămîntul de geneză și fertilitate pe care au rodit ideile inovatoare în domeniul teoriei și practicii muzicale, în faza constituirii muzicii ca artă profesională independentă. Prima țară care a zdruncinat conceptul medieval despre existență, ascetismul și dogmatismul mentalității feudale, Italia Renașterii, dăruită vieții lumești, experienței științifice, descoperirilor senzaționale ale universului, a propus — prin tînăra și energica ei burghezie — alte realități atenției spiritului uman. Omul e bucuros să trăiască, să iubească, să creeze, să îngăduie, să nu creadă fără a medita.

„În Evul mediu, cele două laturi ale conștiinței umane — una îndreptată în afară, spre lume, alta spre interiorul omului însuși — se găseau sub același văl, într-o stare de reverie sau pe jumătate trează. Vălul era țesut din credință, naivitate copilărească și iluzii ; prin el se zărea lumea și istoria ei în culori miraculoase, dar omul nu se recunoștea pe sine decît ca rasă, popor, partid, corporație, familie sau sub orice altă formă generală, colectivă. Italia e prima care sfîșie acest văl ; se trezește un mod obiectiv de a considera și de a trata statul, ca și toate lucrurile acestei lumi ; pe lîngă

acestea se ridică însă, cu toată forța, subiectivitatea. Omul devine *individ* spiritual și se recunoaște ca atare"[1].

În orașele italiene, la Florența, lăcașul de glorie al Renașterii, la Pisa, Veneția, Genova, Roma, Bologna, Milano, Neapole, cetăți războinice și comerciale, se constituie o existență nouă, intens dăruită activităților vitale, practice. Negustorul venețian, genovezul, pisanul lucrează cu o materie palpabilă, cu bunuri concrete, și spiritul său se modifică în funcție de acele preocupări.

El prețuiește acum superioritatea „vieții active", renunță la contemplația în nemișcare — „viața contemplativă", idealul suprem al moralei clericale. „Esența gîndirii Renașterii e revolta împotriva dictaturii spirituale a bisericii"[2]. Rațiunea, inteligența umană descoperă în natură resursele științei și ale artei. Omul se cunoaște pe sine, făuritor al progresului, se interesează de frumusețea lui fizică și spirituală, deslușește realități utile umanismului său, caută forme de artă corespunzătoare acestor aspirații ale intelectualității și moralei sale. Și cum nici o formă de manifestare a spiritului nu se poate lipsi de certitudinile pe care le oferă conștiința unei continuități istorice, a unor modele de referință, este aleasă și redescoperită, în cultul ei pentru om, antichitatea.

Mai modestă în însemnătate militară, mai strînsă între zidurile ei nescăldate de talazurile mării, străjuită de colinele care desenează reliefurile moi ale peisajului toscan, Florența are timp să-și îngăduie reflexivitate, are timp să privească, să cunoască și să interpreteze sufletul omenesc. De aceea, poate, se ivește aici, pe vechile pămînturi ale civilizației etruscilor care avuseseră relații strînse cu grecii, cea mai intensă emulație a acelei primăveri a spiritului ce s-a numit Renaștere.

Dimensiunile acestei răscoliri a spiritului sînt gigantice, și această epocă — „cea mai mare răsturnare (Umwälung) progresivă din cîte trăise omenirea pînă atunci"[2], cum spune

---

[1] Iakob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, Editura pentru literatură, 1969. Partea II-a, cap. 1, pag. 161.

[2] A. Oțetea, *Renașterea și reforma*, Ed. științifică, 1968, Introducere, pag. 18.

[3] Fr. Engels, *Dialectica naturii*, E.S.P.L.P., București, 1954, pag. 5.

Engels în considerațiile sale asupra culturii Renașterii — avea nevoie de titani, și a creat titani ca gîndire, pasiune și caracter, ca multilateralitate și erudiție.

Începînd cu secolul XIV, personalitățile — pictori, sculptori, arhitecți, muzicieni, scriitori — manierele stilistice, ideile creatoare, formele plastice și literare, concepțiile muzicale, capodoperele, operele exemplare, lucrările frumoase alcătuiesc, timp de două veacuri și jumătate, un șir neîntrecut de valori.

Dăruind omenirii cea mai grandioasă și superbă împlinire de artă, Italia Renașterii a creat, și prin muzicienii ei, piloni de rezistență pentru cultura muzicală : istoria muzicii italiene, începînd cu secolul XIV și sfîrșind cu secolul XVII, se constituie ca un capitol obligatoriu de studiu pentru cercetarea evoluției principalelor culturi muzicale europene.

Semne evidente ale unor perspective modificate sînt actele de emancipare a muzicii de restricțiile concepțiilor medievale ecleziastice ; Italia este țara în care se realizează și inițiative spectaculoase ale devenirii muzicii în acea faimoasă „Ars nova“ florentină.

La începutul secolului XIV, Dante lucra la *Divina Comedie* (probabil între 1307 și 1319), iar Giotto [1] angaja destinele picturii florentine în reprezentări plastice uimitoare ca suflu vital și semnificație a realității palpabile. Francesco Landini, cel mai strălucit reprezentant al noului curent muzical, îi urmează îndeaproape în timp : trăiește între 1335—1397.

Practica muzicală evoluează paralel cu principiile estetice : tributari gîndirii teoreticienilor eleni, italienii formulaseră sistemele lor, apelînd la rezultatele științelor pozitive. Cu aproape două secole înainte de Rameau, Gioseffe Zarlino [2] își publica celebrele *Istituzioni harmoniche* (Regulile armoniei — 1571) și *Sopplementi musicali* (Suplimente muzicale — 1588). Personalitate de tip renascentist prin multilateralitatea cunoștințelor filosofice, teologice, matematice, filologice, Zarlino s-a străduit să dezvolte știința armoniei pe temeiul experiențelor și cunoașterii stadiului avansat al

[1] Giotto di Bondone (1266—1337).
[2] Gioseffe Zarlino (1517—1590).

polifoniei ; el a avut ideea strălucită de a considera ca bază acustică a acordului de trei sunete seria armonicelor naturale.

Zarlino anticipă teoria răsturnării intervalelor, cu toate că Rameau se arata a fi împotriva lui ; acceptă, ca şi teoreticianul elveţian Glarean [1], în seria modurilor, ionicul şi eolicul, deci tipurile majorului şi minorului, acordînd modului major însemnătatea principală, „hegemonia".

Se preocupă, cu mult înaintea lui Rameau, de temperarea egală a gamei şi de potenţialul emoţional al fiecărui mod. Ipotezele, principiile enunţate de Zarlino cuprind un material imens teoretic.

Influenţa lui s-a transmis şi prin discipoli ca Jan Peterszon Sweelink [2] devenit, la întoarcerea în patria sa, organist al bisericii din Amsterdam. La rîndul său, Sweelink a înrîurit considerabil muzica germană.

Zarlino nu mai era în viaţă la începutul secolului XVII, marea răscruce a drumurilor muzicii. Dar el a asistat la momentul în care muzica se îmbogăţise cu o nouă dimensiune, a asistat la naşterea monodiei acompaniate, în cadrul unei forme de artă inedite : melodrama. De altfel, Zarlino a susţinut o dispută teoretică cu Vincenzo Galilei [3], care a fost, şi el, printre gînditorii Renaşterii, un om al vremurilor şi ideilor noi. Trecerea de la modul de organizare polifonic la monodia acompaniată, acel „stile nuovo", nu s-a făcut spontan, în casa lui Giovanni Bardi din Florenţa, unde pe la 1580 cîţiva oameni de litere şi muzicieni au imaginat primele exemplare de operă. A fost un proces istoric îndelungat, în esenţa căruia se contopesc mai multe aspecte, dintre care cel mai important apare, neîndoios, nevoia de limpezire a mesajului artistic transmis prin cuvinte ; elaborarea polifonică, ajunsă la un stadiu perfecţionat, dar şi extrem de complicat, o făcea imposibilă.

Dar un fenomen de artă atît de important nu poate fi explicat numai prin evoluţia normelor specifice într-un anume

---

[1] Glarean (Heinrich Loriti — 1488—1563), autor al tratatului *Dodecachordon*, în care dezvoltă teorii asupra modurilor, comentînd arta polifonică a timpului (1563).

[2] Jan Peterszon Sweelink (Deventer, 1562 — Amsterdam, 1621).

[3] Tatăl ilustrului fizician.

domeniu de creație. Monodia („seconda pratica") nu este numai consecința oboselii produse de încărcătura stilului polifonic („prima practica"), nu numai o reacție logică, referită strict la obiectul ei. Desluşim în planul general al vieții sociale o reflectare directă a acelei descoperiri a individului, care se doreşte contemplat în complexitatea personalității sale. Acelaşi Iakob Burckhardt vedea în triumful individualismului esența Renaşterii : „să se noteze expresiile *Uomo singolare, Uomo unico*, pentru a exprima cele două grade majore ale dezvoltării individuale" — scrie el. Ca expresie de artă, monodia trebuie referită la această emancipare a individului. Iar opera, melodrama, forma de artă în cadrul căreia se afirmă monodia, îşi alege în mod firesc subiectele din antichitate. Aceasta a fost *ghidul* din care s-a luat în opera Renaşterii „cu recunoştință şi cu admirație", comoara de adevăruri obiective, evidente în toate domeniile spiritului.

Timp de secole se menținuse o supremație totală a muzicii vocale, de cult, în structura specifică a stilului polifonic, de la forme primitive ca organon, fauxbourdon şi discant (secolele XIV—XV), pînă la stadiul perfect al motetului, madrigalului şi messelor superbe ale maestrului care a fost Palestrina [1].

Acest muzician de elită a încercat să impună o mai mare simplitate în stilul polifonic al muzicii religioase (celebra *Messa Papae Marcelli* este un exemplu) ; în acelaşi timp, opera lui Palestrina încheia, la sfîrşitul secolului, epoca de glorie a polifoniei italiene.

Madrigalul retrăieşte, într-un alt spirit, o perioadă de îndelungă strălucire cu Luca Marenzio [2], în muzica tulburătoare a lui Carlo Gesualdo, principe da Venosa [3] şi a lui Claudio Monteverdi [4]. Acesta din urmă este unul dintre „titanii" pe care i-a creat Renaşterea. *Orfeu, Întoarcerea lui Ulysse în patrie* sau *Încoronarea Popeei* nu pot fi clintite din panteonul culturii universale ; vechi, de aproape 4 veacuri, aceste opere şi-au păstrat o modernitate răscolitoare.

---

[1] Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525 — Roma, 1594).

[2] Luca Marenzio (1553—1599).

[3] Carlo Gesualdo, principe da Venosa, (Napoli, către 1560 — Avelino, 1613).

[4] Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 — Veneția, 1643).

Monteverdi, la care madrigalul atinge perfecţiunea, este şi artistul în mîinile căruia forma nou creată a operei capătă puterea impresionantă a monumentelor ce fixează modele finite, desăvîrşite, definind puterea creatoare a unei anumite epoci.

Idealul estetic spre care aspira Monteverdi era „expresivitatea“ cîntului solist, guvernat de alte legi decît corul polifonic. Diferitele tipuri ale rostirii pe muzică a unui text literar explicit se realizau în forme variate : recitativul (secco sau cîntat), stilul parlando, ariile. S-a modificat astfel structura compoziţiei, organizarea ei în timp, proporţionalitatea interioară a episoadelor ; acompaniamentul a căpătat şi el o funcţie nouă, determinată de exigenţele aceleiaşi nevoi de expresie adecvată. Pe de o parte, componenţa instrumentelor în orchestră s-a modificat după volumul sonor dorit sau culoarea capabilă să sugereze o anumită afectivitate ; pe de alta, jocul partidelor instrumentale, în diferite planuri de contrast sau contopite în aliaje imaginate de autor, este elaborat pentru a stăpîni dinamica intensităţilor sugerate de argumentul poetic sau de momentul dramatic.

E perioada în care, din elemente diverse, începe să se contureze un nou stil şi în muzică : barocul [1].

În muzica vocală, Italia crease genurile principale ale artei polifonice, şi în secolul XVIII, contrariul ei, monodia acompaniată, stilul omofon. Dar în muzica instrumentală ? Originile acesteia sînt străvechi şi coboară pînă în secolele XI, XII, cînd însoţesc cîntecul poeţilor muzicanţi, trubaduri şi menestreli, care se acompaniau în sunetele vielei. Apoi, principala funcţie a muzicii instrumentale devine aceea de a întovărăşi dansul. Foarte adesea, lucrările muzicale purtau menţiunea „per cantare, ballare i suonare“ sau, mai simplu, „da cantare o sonare“ [2]. Impunerea muzicii instrumentale ca artă independentă de dans este legată de multe elemente, printre care perfecţionarea instrumentelor (orga, clavicordul, cembalo). Prima culegere de piese pentru lăută a fost tipărită în 1507—1508 de către veneţianul Petrucci.

---

[1] Despre stilul baroc vezi capitolul „Italienii nu ştiu totul şi germanii pot şi ei ceva“, pag. 54.

[2] Pentru a fi „cîntată“ cu vocea şi „sunată“ din instrumente.

În acompaniamentul vocii principale de către un instrument se instalează în Italia secolului XVI — prin intermediul organiştilor, la început — o tehnică specială, *basul cifrat* (basso cifrato — continuo). Ea constă în notarea pe deasupra partidei celei mai grave a cifrelor indicînd diferitele trepte armonice ; interpretul trebuia să realizeze singur acompaniamentul armonic, citind aceste cifre. Dar şi numeroase sonate pentru instrumente sînt compuse pentru un protagonist principal şi bas cifrat. După cum se ştie, Rameau a înlocuit execuţia empirică cu *teoria acompaniamentului. Dar basul cifrat rămîne un procedeu definitoriu pentru barocul muzical.*

Chiar şi în stilul madrigal se produce, la un moment dat, o dilatare a proporţiilor, dincolo de limitele genului vocal ; în practica muzicală încep a se executa unele piese corale numai de către instrumente. Pe de altă parte, lutierii italieni şi întreaga şcoală de luterie din Brescia şi Cremona, în secolele XVI şi XVII, cu numele ilustre de constructori ca Gasparo da Salo, Antonio Stradivari, Nicolo Amati, Giuseppe Guarneri del Gezú, membrii unor familii de artişti ai meseriei, au o influenţă hotărîtoare asupra dezvoltării compoziţiei pentru instrumentele cu coarde. Iar opera, monodia acompaniată favorizează şi ea stilul instrumental, prin dezvoltarea aceluiaşi bas continuu, ca formă de acompaniament, şi prin funcţia mai importantă a orchestrei.

Pe parcursul secolelor se profilează însă gîndirea armonică, astfel că teoriile enunţate de Zarlino şi încadrate mai tîrziu într-un sistem unitar şi metodic de către J. Ph. Rameau sînt rodul unor acumulări istorice, ştiinţifice şi de practică muzicală. *În veacul XVIII, clasicismul se afirmă prin triumful total al conceptului armonic.*

Cu ce a contribuit Italia la marea epopee a epocii clasice ? Italia a creat premise, definite de un termen foarte răspîndit astăzi : „*preclasicismul*".

Cu atît mai mult e derutant termenul, cu cît această perioadă de înflorire a muzicii italiene în secolul XVII este contemporană cu ceea ce francezii numesc ferm şi pe bună dreptate, în raport cu întreaga lor cultură, perioada clasică a muzicii în Franţa !

Cert este că în acel spirit inventiv, creator şi totodată ordonator, care a iniţiat atîtea forme în artă, în Italia se-

colului XVII s-a plămădit şi *principala formă a muzicii instrumentale, sonata,* pentru care concepţia armonică a discursului muzical a avut un rol constitutiv ; ea va ajunge la cristalizare definitivă în secolul următor. Ca formă şi ca gen, *sonata este structura de bază în care gîndirea clasicilor şi-a găsit modalitatea de expresie.*

Istoria evoluţiei sonatei a avut mai multe faze, complicate şi întinse în timp. Principiul generator a fost evitarea rigorilor stricte ale contrapunctului, în favoarea unui stil mai simplu al muzicii instrumentale. Hotărîtoare a fost evoluţia „canzonei", formă polifonică laică — pe o durată de cîteva secole — în două specii deosebite : „canzoni alla francese" sau „canzoni da suonar", care vor da pînă la urmă „Sonata da chiesa" (sonata de biserică) şi „Sonata da camera" (sonata de cameră).

În aceste canzoni s-a evidenţiat tendinţa de profilare a tematicii, de organizare a discursului muzical conform unor procedee componistice definite (chiar şi tendinţa de secţionare în mai multe părţi contrastante, în special în acele canzoni destinate nu unui singur instrument, ca orga sau lăuta, ci unui grup de instrumente). Din fuziunea elementelor de stil caracteristice „sonatei da chiesa", mai solemnă, exprimată la orgă, într-un stil polifonic mai strict, şi a „sonatei da camera", foarte asemănătoare suitei instrumentale pentru clavecin, prin adoptarea succesiunilor de dansuri, se naşte sonata monotematică [1].

Sonata pare să fi fost momentul de concentrare — oarecum confuz la început — a formelor contrapunctice şi a monodiei acompaniate, a cîntecului şi dansului.

Una din primele lucrări intitulate *„sonată"* este aceea pentru două grupuri instrumentale — alămuri şi coarde — denumită de veneţianul Giovanni Gabrieli [2] „Sonata piano e forte".

Este de fapt o „canzona a sonar", adaptată stilului spectacular al artei veneţiene, al cărei centru era basilica San Marco, cu construcţia ei specifică favorizînd contrastele corale între ansamblurile plasate faţă în faţă, în cele două tribune destinate orgilor şi muzicienilor (cori spezzati). Personalitatea lui Giovanni Gabrieli se impune în istoria artelor muzicale prin acumularea, în compoziţiile sale, de influenţe

---

[1] Sonata cu o singură temă pregnantă ; pe baza acestei teme unice se organizează discursul muzical.

[2] Giovanni Gabrieli — (Veneţia, 1557 — Veneţia, 1586).

favorabile creării unei noi etape a dezvoltării gîndirii creatoare şi emanaţia acestei faze noi către culturile altor popoare, pregătite să le asimileze. Gabrieli topeşte în arta sa mai multe tradiţii. Acea italiană, deprinsă din învăţăturile unchiului său Andrea Gabrieli [1]; tot prin acesta el cunoaşte muzica flamandă a lui Adriaen Willaert [2], fondatorul şcolii veneţiene. Dar, la rîndul lui, Adriaen Willaert e un emul al francezilor, maeştri ai chanson-ului polifonic, în secolul XV.

Giovanni trăieşte şi el o experienţă flamandă, ca asistent al lui Orlando Lassus [3], la capela curţii din Bavaria. Gîndirea sa se infiltrează apoi în cultura germană prin Hans Leo Hassler (şi el elev al lui Andrea Gabrieli), Gregor Aichinger şi Heinrich Schütz, acela dintre maeştrii germani fără de care arta lui Johann Sebastian Bach nu este de conceput.

Această concentrare şi răspîndire de influenţe este tipică perioadei îndelungi precedînd epoca clasică a muzicii; se profilează acum o cultură internaţională, care va fi consolidată de sintezele clasicismului.

Istoria sonatei continuă cu Giambattista Fontana [4] (contemporanul lui Giovanni Gabrieli), culegerea sa de *18 Sonate a 1.2.3 per il violino, o cornetto, fagotto, chitarrone, violoncino o simile altro instrumenti* deschide perspectivele celei mai bogate lumi a sonatei italiene: sonata pentru vioară, care rămîne gloria statornică a muzicii italiene în secolele XVII—XVIII. Glorie asigurată de activitatea unor străluciţi violonişti compozitori ca Arcangello Corelli [5], Tomasso Antonio Vitali [6], Giuseppe Torelli [7], Antonio Vivaldi [8], Francesco Maria Veracini [9], Francesco Geminiani. [10].

---

1 Andrea Gabrieli — (Veneţia către 1520 + Veneţia 1586).

2 Adriaen Willaert (Bruges către 1480 — Veneţia 1562.)

3 Orlando Lassus (Mons, 1532 — Münich, 1594).

4 Giovanni Battista Fontana, a doua jumătate a secolului XVI + 1631.

5 Arcangello Corelli (Fusignano, Bologna, 1653 — Roma, 1713).

6 Tomasso Antonio Vitali (către 1670, către 1760).

7 Giuseppe Torelli (1658—1709).

8 Antonio Vivaldi (Veneţia, între 1675 şi 1678 — Viena, 1741).

9 Francesco Maria Veracini (1690 către 1750).

10 Francesco Geminiani (1678—1762).

Prototipul sonatei preclasice monotematice, compusă din patru părţi, este creat de Corelli; el practică construcţia simetrică a mişcărilor, plecînd de la tonică spre dominantă, cu o revenire în secţiunea a doua către centrul tonal. Varietatea dansurilor, după tipul suitei, este urmărită de Corelli printr-o distribuţie contrastantă de ritmuri, contrastul tonal neexistînd încă decît în partea a III-a a sonatei. Este de remarcat la Corelli o tehnică impecabilă a variaţiunii, care vine din formele răspîndite ale passacagliei[1] şi ciaconei[2], iniţial dansuri; *La Follia*, minunata lui compoziţie cu caracter concertant, este o astfel de temă cu variaţiuni. În creaţia lui Corelli coexistă sonatele „da chiesa" *(op. 1* şi *op. 3)* şi „da camera" *(op. 2, op. 4* şi faimosul *op. 5)*. De altfel, pentru această întreagă şcoală de compozitori violonişti italieni este caracteristică pendularea între cele două stiluri, ca şi tendinţa de unificare a lor. La Corelli, în sonata da chiesa, părţile nu poartă titluri de dansuri, iar sonata da camera se identifică cu suita de dansuri. Termenul de suită este aplicat însă mai mult pieselor pentru instrumentele cu claviatură. *Trio sonata*, gen principal al muzicii de cameră în epocă, este adusă de Corelli la un tip cristalizat, în formaţia compusă din instrumente solistice (suflători sau coarde) şi bas general (basso continuo).

Mai presus de toate admirăm la Corelli talentul cuceritor şi imaginaţia mereu activă, cantabilitatea stilului său violonistic, care nutrea ambiţia să atingă expresivitatea vocii omeneşti; *vioara conducea progresul muzical!* Iar *opusul 5* de Corelli (1700) se răspîndea în Franţa, Germania, Anglia, stimulînd toate forţele componistice.

Pe traiectul aceleiaşi evoluţii a formelor şi genurilor iniţiate de italieni, alături de sonata pentru vioară se află şi concertul pentru coarde, denumit *concerto grosso*, care are în opera lui Corelli o funcţie importantă (este autorul a 12 concerte grossi). Din acest tip de lucrare concertantă, în care principiul fundamental este opunerea unui grup de instrumente soliste (concertino) ansamblului instrumental (tutti, grosso), destul de apropiat de stilul piano-forte al veneţie-

---

[1] Passacaglia, la origine dans spaniol; începînd din secolul XVII, o compoziţie cuprinzînd variaţiuni contrapunctice pe o temă continuu repetată în bas.

[2] Ciacona — variaţiuni contrapunctice asemănătoare passacagliei.

nilor, va desprinde Giuseppe Torelli ideea concertului pentru vioară solo, orchestră de coarde și cembalo (din *opusul 8*). Dar termenul „concerto", formulat încă din 1677 de Bononcini, capătă o funcție extrem de precisă la Antonio Vivaldi.

Estro armonico (12 concerte) și *Anotimpurile* au fost în timpul vieții lui Vivaldi celebre în întreaga Europă, ca și autorul lor, care, în numeroasele sale turnee, s-a afirmat ca unul dintre cei mai mari muzicieni ai timpului.

În concertele sale, Vivaldi păstrează diviziunea în trei părți (repede, lent, repede), după modelul uverturii italiene de operă [1]; accentuează contrastul dintre soliști și tutti; în concertul pentru vioară, el dă solistului un rol individual spectaculos, exprimat printr-o melodică generoasă și virtuozitate elegantă, după modelul „personajelor" principale din teatrul liric. De altfel, stilul său instrumental împrumută, ca și la Corelli, ceva din lirismul ariei de operă. Marc Pincherle [2] scrie, referindu-se la concertele lui: „intensitatea expresivă de care este capabil acest gen de compoziție nu se va manifesta decît începînd cu Vivaldi".

Și totuși, Vivaldi, care și-a influențat enorm epoca, mai ales pe Händel și pe Johann Sebastian Bach, a murit uitat de contemporani și complet părăsit de glorie.

Vivaldi a reînviat, ca și Bach, peste secole, și în bună parte o dată cu Johann Sebastian, atunci cînd s-au descoperit cele 9 concerte transcrise de acesta, „cu toată bogăția puterilor sale".

Valoarea istorică a unor muzicieni ca Arcangello Corelli și Antonio Vivaldi este demonstrată de întreaga evoluție a formelor muzicale; tipurile cristalizate ulterior în creația clasicilor vienezi au surse principale în stilul instrumental al sonatei monotematice și concertului „preclasic" italian.

Marea perioadă a sonatei italiene pentru vioară continuă și în secolul următor, la compozitorii care au lucrat și după 1750, anul morții lui J. S. Bach; la Giuseppe Tartini [3], violonist de geniu, ale cărui inițiative în tehnica virtuoză a in-

---

[1] Structura uverturii franceze este lent—repede—lent.

[2] Marc Pincherle, *Vivaldi*, Paris, 1948, pag. 151.

[3] Giuseppe Tartini (1692—1770).

strumentului se proiectează în istorie pînă la Paganini ; (cît despre „cvartetele sale de coarde" se pare că Mozart le-a cunoscut și a fructificat acest contact în primele lui lucrări de acest gen, inspirate de muzica italiană) ; la elevul lui Tartini, Pietro Nardini [1], și la contemporanul lui Beethoven, Luigi Boccherini [2], autor de sonate pentru violoncel și de cvartete. Am menționat aceste nume pentru a sublinia, pe de o parte, în ce măsură este imprecis, cel puțin din punctul de vedere al definirii stricte a perioadei istorice, termenul „preclasicism", care se aplică *tuturor* acestor compozitori ; pe de altă parte, pentru a desprinde din contemporaneitatea lor cu maeștrii școlii vieneze forța extraordinară a clasicismului, care se impune ca fenomenul cel mai avansat al culturii muzicale a epocii.

S-a arătat mai sus că în Italia, vioara a condus progresul muzical ; ca instrument solist cu caracter și profil individual, vioara se sprijină pe afirmarea tot mai consecventă a stilului omofon, armonic, favorizînd *etalarea unei linii melodice principale*. Desigur, nu poate fi vorba de o totală emancipare de stilul polifonic, nici în cadrul literaturii pentru vioară : ne amintim de acea splendidă *Ciaconă* a lui Vitali (care se prelungește în stilul violonistic al sonatelor lui J. S. Bach), unde polifonia mai este încă substanțială și puternică în expresie. De altfel, în legătură cu această „emancipare", faptele nu sînt simple și unilaterale : istoria nu aruncă ceea ce s-a constituit într-un legat de norme, ci păstrează esențialul, reține semnificațiile încă dătătoare de viață.

O revoluție avea să se producă însă : eliberarea de basul general în asaltul conceptului armonic și al gîndirii muzicale organizate uneori în funcție de *două teme* [3] în domeniul muzicii pentru clavecin, la Domenico Scarlatti [4], compozitor născut în același an cu J. S. Bach și cu G. F. Händel (1865). Între Scarlatti și Händel, care s-au cunoscut la Veneția în

[1] Pietro Nardini (1722—1793).

[2] Luigi Boccherini (1743—1805).

[4] Domenico Scarlatti (Neapole, 1685 — Madrid, 1757).

[3] Deocamdată această a doua temă nu este formulată distinct.

1705, s-a legat o prietenie, menţinută pe parcursul anilor, de înţelegere şi admiraţie reciprocă. Scarlatti a fost, în cele peste 550 de sonate ale sale, poate cel mai îndrăzneţ maestru creator al tehnicii moderne pentru clavecin, perfect adaptabilă la pian; istoriografii descifrează influenţa lui pînă la Liszt. Fapt este, că datorită extraordinarei puteri a invenţiei sale, Scarlatti şi-a construit un stil, o formă, o tehnică extrem de personale; el este precursorul mai multor generaţii de compozitori pianişti. Descoperim cu uimire, alături de vivacitatea italiană, incursiuni neaşteptate ale fanteziei sale într-o lume care pentru noi este aceea a expresiilor mozartiene şi chiar într-o atmosferă de melancolie visătoare apropiată de secolul romantic. Miniaturile lui Scarlatti au o transparenţă, o delicateţe a tonurilor, o fermitate ritmică şi, mai presus de toate, o marcă de inspiraţie genială, turnată în tiparele unei tehnici care este cu atît mai solidă, cu cît ea se supune, suplă şi maleabilă, imaginaţiei aparent spontane. La Scarlatti cucereşte, ca şi Mozart sau Chopin, abundenţa fericită a ideilor muzicale; el degajează stilul pianistic de conceptul polifonic şi este înaintaşul unei întregi literaturi pianistice de virtuozitate, propunînd o tehnică revoluţionară a instrumentului. Aria de pătrundere a stilului lui Scarlatti, în timpul vieţii lui, a depăşit graniţele Italiei, cuprinzînd Anglia, Spania, Portugalia. Iar detalii ale artei sale, perfectă pe domeniul restrîns al instrumentului, se infiltrează în creaţia lui Händel şi Bach, a reprezentanţilor aşa-numitei „şcoli de la Mannheim", chiar a lui Haydn şi Mozart.

Aportul Italiei la cultura muzicală clasică este enorm. Italia, ţara în care s-au dezvoltat încă din timpul Renaşterii timpurii formele muzicii vocale polifonice, principii teoretice deschizînd gîndirii muzicale perspectivele ascensiunii stilului armonic, unde muzica pentru instrumentele cu coarde din familia viorii, clavecinul şi orga au atins o virtuozitate deplină, Italia, leagănul sonatei şi al concertului instrumental, leagănul principalelor forme muzicale, ţara unde au învăţat arta componistică şi arta interpretării unii dintre cei mai străluciţi maeştri europeni, *este centrul culturii muzicale, pînă în veacul al XVII, cînd acesta se mută la Viena.*

Muzica, „verbul sonor“ al spiritului german

Aşa cum începuturile muzicii italiene coincid cu marea mişcare socială şi artistică a Renaşterii, muzica germană autonomă se naşte o dată cu Reforma [1] (cam cu aproape două secole mai tîrziu). Tradiţiile principale ale muzicii germane, înainte de apariţia lui Martin Luther şi a ideologiei sale religioase, care a transformat radical mentalitatea şi conştiinţa poporului german, intervenind în dezvoltarea sa pe toate planurile vieţii economice, politice şi spirituale, s-au constituit din trei surse. Mai întîi, vechea cultură a minnesangului, corespondentul artei franceze a trubadurilor şi truverilor, în secolele XII şi XIII. (Cel mai vestit minnesänger, a fost Walther von der Vogelweide.) Apoi meistersangul, activitatea maeştrilor cîntăreţi, adunaţi în corporaţii burgheze de măiestrie care, spre deosebire de vibraţia poetică a „cîntăreţilor dragostei“, se consacră unui ideal cumva steril, întemeiat pe judecata că cel mai savant poet este şi cel mai bun artist. A treia sursă este Volksliedul, cîntecul popular, acela de tipul preluat de Herder şi Goethe din culegerea *Liederbücher* din Augsburg şi Heidelberg, care a contribuit enorm la formarea unei „sensibilităţi germane“. Aceste melodii vor pătrunde în muzica luterană prin procedeul de interpretare a textelor germane pentru cult, pe cîntece populare cunoscute (Kontrafaktur).

Muzica fiind verbul sonor al spiritului luteran, biserica reformată avea nevoie de o imnologie nouă, pe text german. În afara sistemului „Kontrafaktur“, Luther creează şi imnuri noi, într-un stil apropiat melodiilor populare : aşa s-a născut „coralul“, pilonul de rezistenţă al muzicii germane, coralul care a fost, cum spunea Engels, „Marseilleza secolului XVI“. Căci marea aderenţă a mulţimilor la Reformă a fost o atitudine determinată de sentimentul deznădejdii care a pus stăpînire pe omul medieval, aspirînd la dreptate şi egalitate socială. Luther îşi fundamentase întreaga reformă pe principiul nevoii individului de a fi în contact direct cu Dumnezeu, dar

---

[1] „Reforma a fost şi ea, ca şi Renaşterea, o mişcare pentru abolirea feudalismului şi pentru biruinţa lumii moderne“. A. Oţetea, *Renaşterea şi Reforma,* cap. VIII, pag. 251.

această idee, care se dovedise extrem de populară, era corectată în esența ei, atunci cînd revolta împotriva autorităților lumești existente era considerată o revoltă împotriva lui Dumnezeu.

Pentru acest contact direct cu Dumnezeu, era necesară însă o credință inspirată, pe care noile imnuri, coralele, o stimulau, constituind expresia cea mai apropiată de extazul predicat de Martin Luther.

Meritul lui Luther (el însuși a fost un talentat creator, autor al celebrului coral *Eine feste Burg*) este acela de a fi introdus muzica în viața germanilor, unde ea se va fixa de acum înainte ca un element necesar cotidianului. Această copleșitoare prezență a imnologiei luterane în existența oamenilor este sîmburele generator al culturii muzicale germane.

Mai mult, Luther are meritul de a fi introdus cîntecul „în comun". Chiar Luther caracterizează impresia artistică și tehnică a frazei polifonice, arătînd că ceea ce este mai de admirat în muzică este faptul că, de pildă, un tenor cîntă o arie și, paralel, trei, patru sau cinci voci cîntă, de asemenea, astfel că în jurul acestui tenor saltă și jubilează vocile împerecheate „ornamentînd aria într-un mod variat, ca într-o horă cerească".

Spiritul acesta al cîntării în comun este accentuat de inițiativa burghezilor germani, care organizează confrerii de cînt, capele în care erau reprezentate toate clasele sociale (fără îndoială, fiecare își păstra rangul). De aici încolo, muzica pătrunde și mai consecvent în viața cotidiană, iar prăpastia între creația cultă și aceea populară este aproape înlăturată.

Cîntecul religios, ca și acela profan, capătă o asemenea răspîndire, încît se poate demonstra că întreaga viață a orașelor germane, în cursul unui an (prima jumătate a secolului XVI), ar putea fi reconstituită după repertoriul de cîntece !

Totuși, prin structura ei politică anarhică, Germania — un conglomerat de monarhii — este permeabilă influențelor de cultură străină venite din nord și din sud ; compozitorii își fac ucenicia în preajma contrapunctului franco-flamand și la școala italiană.

Astfel se creează în diferitele principate germane o cultură cu tendințe cosmopolite.

Interesant de notat că Orlando Lassus devine conducătorul orchestrei curții la München, în 1556 Cu Hans Leo Hassler [1], din Nürenberg, începe, în 1584, seria călătoriilor în Italia ale muzicienilor germani (acesta a studiat la Veneția cu Andrea Gabrieli). Influențele polifoniei vocale italiene și ale celei instrumentale neerlandeze, venite de astă dată prin elevul lui Zarlino, Sweelink, care face o adevărată școală în Germania de Nord, duc la crearea unui repertoriu complicat de messe, motete, madrigale, fantezii, variațiuni și toccate pentru orgă, „psalmi și cîntece", compuse în formă de fugă ; compozițiile fugate, mai ales cele pentru voci, sînt sursa dezvoltării ulterioare a muzicii corale de mare anvergură, care va culmina cu creația lui J. S. Bach. Cei mai serioși muzicieni germani ai timpului, același Hans Leo Hassler, Gregor Aichinger [2] și Michael Praetorius [3] sînt, toți trei, formați de școala venețiană ; dar fiecare, în felul său, aduce în compozițiile proprii și o pregnantă notă germană. Dincolo de manierele de compoziție, împrumutate de la italieni sau de la neerlandezi, se simte necesitatea depășirii acestor influențe, printr-un efort de personalitate națională. Acum se vor ivi maeștrii germani care se ridică, prin operele lor, deasupra contemporanilor ! Cei trei Sch : Scheidt [4], Schein [5], Schütz [6]. Primul dintre ei, elev al lui Sweelink, este remarcabil prin lucrările de orgă. *Tabulatura nova* reprezenta pentru biserica reformată echivalentul celebrei culegeri *Fiori musicali* de Frescobaldi. Este prima operă fundamentală a literaturii germane de orgă.

Schein a fost cantor la Sf. Toma din Leipzig ; el a introdus în Germania „cantata profană" și a creat „suita de

---

[1] Hans Leo Hassler (1564 — Frankfurt, 1612).

[2] Gregor Aichinger (Ratisbonna, 1564 — Augsburg, 1628).

[3] Michael Praetorius (Kreuzberg, Turingia, 1571 — Wolfenbüttel, 1621).

[4] Samuel Scheidt (Halle, 1587 — Halle, 1654).

[5] Johann Hermann Schein (Grünhein — Saxonia, 1586 — Leipzig, 1630).

[6] Heinrich Schütz (Köstritz, Saxonia, 1585 — Dresda, 1672).

dansuri germane", după modelul suitei franceze. Titlul compozit al lucrării sale *Banchetto musicale newer aumuthinger Padovaen, Gagliarden, Courenten und Allemanden* (1617) sugerează faptul că opera lui, 20 de suite pentru instrumente, concentrează o împletire de stiluri, cu predominanță franceză.

Intrăm în preocupările acestor artiști germani, într-o epocă în care formele muzicale se aflau în plin proces de diferențiere și constituire, citind un pasaj din *Syntagma musicum*, unde Praetorius nota, în 1619: „Cuvîntul sonată, de la sonando, indică o muzică pentru instrumente și nu pentru voci; găsim exemple frumoase în operele lui Gabrieli și ale altor autori. După părerea mea, diferența este următoarea: sonata are un caracter grav și pompos, ca și motetul; cîntecele au multe note negre, vioaie și rapide" [1].

Cu Heinrich Schütz muzica germană atinge, în perioada suferințelor și ruinei din timpul războiului de 30 de ani, sferele elevate ale lirismului și meditației. Schütz a avut puterea să absoarbă din școala venețiană cele mai profunde și înnoitoare idei, și să le planteze pe solul fertil al spiritului și tradiției germane. El a fost elevul lui Giovanni Gabrieli; deci a învățat tehnica spectaculoasă a venețienilor, dublul cor și coloritul instrumental venețian, atît de prezent în acele *Symphoniae sacrae* ale profesorului său. Tot atît de hotărîtoare a fost pentru Schütz cunoștința cu Monteverdi. Prin sobrietatea sentimentului liric, seriozitatea și austeritatea lui morală, Schütz se aseamănă cu această nobilă și tragică figură a muzicii italiene. El învață de la Monteverdi arta teatrală și aplică stilul dramatic al recitării muzicale la plastica limbii germane, dezvoltînd preceptele muzicii luterane. Creează un gen nou, „istoria sacră", oratoriu cu fizionomie originală, pe text din evanghelie. Schütz introduce în lucrarea sa *Cantiones sacrae*, un cromatism intens, care, împreună cu mulajul muzicii pe cuvînt, va deveni o trăsătură distinctivă a muzicii germane peste veacuri. Interesant este discernămîntul cu care Schütz folosește și respinge în același timp muzica italiană. De pildă, în cele *Douăsprezece cîntece spirituale* (1657), stilul polifonic riguros german se îndepărtează în mod evident de melodica spontană a italienilor; în schimb, *Istoria nativi-*

---

[1] Jules Combarieu, *Histoire de la musique*, vol. 2, pag. 188.

tății este o operă sacră, în spirit italian. Schütz adaptează celebrul „stile rappresentativo" cantatei religioase. Atunci cînd vrea să dea un cadru mai personal sentimentului religios, o elocvență individuală, o face nu cu ajutorul corului, ci prin vocile soliste. Cînd compune lucrarea *Symphoniae sacrae,* intitulată la fel cu aceea a lui Gabrieli, el explică în dedicația către prințul elector de Saxa: „În timpul șederii mele la Veneția, pe lîngă vechi prieteni, am văzut că muzica s-a transformat și a abandonat o parte din sistemul vechi, pentru a da mai multă plăcere urechilor contemporanilor noștri; mi-am dedicat spiritul și forțele acestei reguli, pe care am urmat-o pentru a vă da o probă nouă a strădaniei mele!" Schütz este un compozitor profund religios; textele sale sînt împrumutate din Biblie (evanghelie, psalmi). Impresionantă la el și apropiată de Johann Sebastian Bach este intensitatea lirică a credinței, care dăruiește expresiei muzicale un extaz aproape romantic. La sfîrșitul vieții, Schütz dă o probă de împlinire a artei sale, compunînd *Patimile* după Sf. Ioan, Luca și Matei. Cu o artă supremă pentru timpul său, el știe să mînuiască materialul sonor în umbra ideilor, tablourilor vaste de epopee, tonurilor plastice și poetice pe care le descoperă în textele sacre. În patetismul și exaltarea muzicii sale este surprinsă neliniștea și durerea poporului german, într-unul din cele mai frămîntate momente ale istoriei.

Paralel cu „muzica mare" conviețuiește în aproape întreg secolul XVII cîntecul cu subiect profan, inspirat de viața mondenă, foarte simplu ca formă, urmărind o structură ritmică dictată de vers; el ocupă un loc aparte în existența cotidiană. Desigur, este departe de cîntecul artistic și este consecința unei anumite afinități pentru muzică. Cîntecul acesta, pe temele simple ale vieții obișnuite, iese din modă abia către sfîrșitul veacului, sub influența cantatei și operei.

În Germania, opera italiană are o ascensiune fulgerătoare. La München, Hanovra, Dresda, Berlin, italienii domină. Schütz scrisese și el o operă cu subiect apropiat de acelea ale primilor compozitori italieni: *Dafné* (lucrarea s-a pierdut). La Hamburg, șeful de orchestră Kusser, care trăise 6 ani la Paris, în preajma lui Lully, imprimă noului teatru de operă o viață artistică modernă și un gust ales. În acest lăcaș de artă, sprijinit de burghezia marelui oraș, Händel va dobîndi

primele succese; și activitatea lui Johann Mattheson [1] este legată de mediul hamburghez.

Influențele muzicii franceze pătrund în Germania prin elevi ai lui Lully, ca Georg Muffat, care importă „uvertura franceză". Dar același excelent organist are, în Italia, revelația altui profesor, Arcangello Corelli, de la care învață tehnica nouă a „concerto-ului grosso". Muffat este legat prin activitatea sa și de Viena.

Stilul organiștilor germani (toccate, fantezii, canzone, partite) se fortifică prin alți doi maeștri din sud, cu totul deosebiți unul de celălalt: Johann Jakob Froberger [2], artist cosmopolit care avea un talent deosebit pentru variațiunea decorativă, de sinteză franco-italiană, și Johann Pachelbel [3]; Norbert Dufourcq semnalează că în cele 94 de versete scrise de Pachelbel la sfîrșitul carierei sale, autorul renunță cu totul la modurile ecleziastice, adoptînd majorul și minorul. Această inițiativă nu poate fi decît rezultatul unui proces îndelung de verificare a resurselor tonalității, proces asemănător celui din Italia.

Înainte ca muzica germană să atingă culmile desăvîrșirii în secolul XVIII, atenția ne este reținută de un muzician în legătură cu care s-a formulat cîndva întrebarea următoare: „Dacă Bach n-ar fi trăit, oare nu Buxtehude ar fi rămas cel mai desăvîrșit clasic al orgii?" Este cert că marea tradiție a muzicii germane de orgă are o filieră extrem de clară de la Scheidt, la Buxtehude [4], și de aici, la Bach.

Buxtehude este și el produsul mai multor fire de influență: suedez de origine, format la Hamburg, el aduce afectivitatea nordică împletită cu tradiția italiană și aceea neerlandeză, asimilată prin același Sweelinck, modelul tuturor germanilor. J. S. Bach i-a proiectat gloria prin veacuri, o dată cu celebrul lui pelerinaj pe jos de la Arnstadt, la Lübeck, unde Buxtehude organizase concertele spirituale numite „Abendmusiken". Händel și Mattheson i-au cunoscut și ei

---

[1] Johann Mattheson (Hamburg, 1681 — Hamburg, 1764).

[2] Johann Iakob (Froberger-Stuttgart, 1616 — Héricourt, 1667).

[3] Johann Pachelbel (Nürnberg, 1653 — Nürnberg 1706).

[4] Diderik von Dietrich Buxtehude (Oldeshoc, Holstein, 1637 — Lübeck, 1707).

arta de „inspirație romantică", în coraluri, fantezii, passacaglii, ciacone, cele 14 preludii și fugi, scrise la sfîrșitul vieții. Buxtehude are o vehemență răscolitoare (în recitative), tonul grav al oamenilor din nord, fantezie tumultuoasă, o imaginație poetică rară. Este cel mai apropiat și cel mai direct înaintaș al lui Bach, și adevărata fizionomie a muzicii sale ne preocupă astăzi căci prezența lui în tabloul acelei epoci are o însemnătate considerabilă.

Iată-l prin aceste cercetări mai recente pe Buxtehude descoperit ca autor al unor suite și sonate pentru clavecin, care marchează, printr-o subliniere în plus, tendința de acomodare a muzicii germane cu genurile cele mai răspîndite ale artei muzicale franceze și italiene. În plus, Buxtehude, care a fost patruzeci de ani organist la Marienkirche din Lübeck, deci într-o funcție dedicată cultului, a simțit nevoia unei revărsări a energiei sale într-un contact pur muzical cu publicul în faimoasele concerte care aveau loc în fiecare din cele 5 duminici dinainte de Crăciun; tradiția aceasta s-a păstrat pînă în secolul XIX.

Cultura muzicală germană, mult înrîurită de gîndirea muzicală a altor popoare, produce și pe seama ei, prin predecesorul lui Bach la Sf. Thomas din Leipzig, Johann Kuhnau [1], un tip mai avansat de sonată pentru clavecin. Un accent inedit caracterizează compozițiile acestui muzician erudit, care scrie sonate în patru părți sau sonate cu subiecte concrete, adevărați strămoși ai programatismului consecvent ca de pildă *Lupta lui David și Goliath* din ciclul *Biblische Historien*.

După cît se vede, Germania este un imens receptacol al influențelor muzicale de dincolo de hotarele ei, în care se topesc elemente de formă și stil din muzica unor alte popoare: italienii, în primul rînd, neerlandezii, francezii. Germanii însă știu să preia, și mai ales să adapteze experiențele, *creînd sinteze,* în care se conturează personalitatea lor. J. S. Bach și G. F. Händel, și în măsura cea mai elocventă, clasicii vienezi, au dovedit geniul lor, tocmai în perfecțiunea și personalitatea generalizării unor procedee preexistente.

---

[1] Johann Kuhnau (Geisig, Saxa, 1660 — Leipzig, 1722).

Astfel ne situăm, după acest succint parcurs, absolut necesar înfățișării clare a următoarelor etape, în momentul primelor sinteze de geniu din istoria muzicii germane, atunci cînd aceasta va păși înaintea țărilor europene care o călăuziseră pînă atunci.

„Italienii nu știu totul, și germanii pot și ei ceva"[1]
Barocul în apoteoză

Sosise clipa cînd puterile țîșneau după o acumulare de aproape două secole. Acest moment este fixat de Georg Fried-Händel [2] și de Johann Sebastian Bach [3].

Dacă Händel este artistul cosmopolit, prin excelență modern și cunoscut în toată lumea muzicală încă din timpul vieții sale, Bach făurește modest și laborios aceeași operă internațională, în cadrul mai restrîns al spiritului german. Clasicismul vienez ar fi de neconceput fără acești titani ai muzicii, „europeanul Händel", cetățean al lumii, și „germanul Bach".

Cu patosul lui spectacular, cu desfășurările maiestuoase de energie, voință și bărbăție, cu liniile ferme ale arhitecturilor sale solide, proiectate în spațiu, G. F. Händel a fost unul din cei mai populari muzicieni ai timpului.

Talentul său exprimat cu forță temerară și îndrăzneală a concepției se impune și rămîne în istorie fără fisuri de continuitate. Destinul îi este altul decît acela al contemporanilor lui, muzicieni de elită, pe care secolul, fie nu i-a înțeles, fie le-a acordat o atenție prea mare, neintuind balanța reală a valorilor. Celebru, în epocă, Vivaldi moare în 1741, complet uitat și părăsit; pe J. S. Bach îl numeau unii „Allongeperücke", pentru că făcea figură de om și artist învechit, iar creația lui a intrat în circuitul mondial al popularității de-abia în secolul XIX; Domenico Scarlatti, care împlinește

---

1 J. Muller Blattau — *Histoire de la musique allemande*, pag. 157 — citat dintr-o scrisoare a unui muzician din Nürnberg.

2 Georg Friedrich Händel (Halle, 1685 — Londra, 1759).

3 Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 — Leipzig, 1750).

împreună cu Bach și Händel trinitatea sacră a muzicienilor născuți în 1685, cunoscuse și el triumful, încă din viață, dar răsare parcă abia în veacul nostru, în amploarea semnificației inovatoare a muzicii sale ; G. F. Telemann, mult mai stimat și lăudat decît marele Bach, a intrat întrucîtva în umbră, eclipsat de titanii epocii sale.

Personalitatea lui Händel aduce în primul plan al atenției o problemă de istorie a culturii : *barocul* [1], stil pe care lucrările sale îl reprezintă. Este de fapt un termen care a intrat într-o circulație mai largă abia la sfîrșitul secolului trecut, cînd istorici ai artei, ca Gurlitt și Wölfflin se preocupă să-i definească trăsăturile ; aria de cuprindere a barocului în Italia și Germania (spiritul cumva sever, închis, trufaș, al clasicismului francez, a evitat influențele barocului) pare a viza două secole și mai multe genuri de artă. Arhitectura și muzica, în secolele XVI și XVII, sînt însă considerate ca „tipuri de expresie“ specifice stilului baroc. Barocul italian este perioada în care luminile Renașterii pălesc în coloritul lor pur, armonios și clasic. Artistul intrat într-o fază de expansiune a sensibilității, modelează imaginile vieții cu o aspirație de a găsi expresii răscolitoare, dilatate de tensiunea interioară a spiritului său [2].

Referința de geniu a barocului italian, părintele său este Michelangelo, la care trebuie căutate originile acestui an-

---

[1] Termenul este de origină portugheză : „baruecco“, înseamnă o perlă neregulată.

[2] ...„clasicul, tinzînd către definiția imuabilă, este tipul «arhitectural», barocul, excitînd percepțiile emotive și mobile, este tipul «muzical» ! Primul a recurs la formele precis reliefate prin primordialitatea conturului și a desenului, cu linie continuă ; al doilea face apel la procedee sugestive, dintre care culoarea este cel mai activ. Prin compoziție, primul tinde să supună totul principiului unității : simetria, centrul, forma închisă, perspectiva convergentă sînt mijloacele cele mai obișnuite. Al doilea dislocă, pentru a da vieții curs liber, pentru a evita tot ceea ce ar putea-o imobiliza, deci anula : se folosește de nesimetrie, de spațiu expansiv, exagerat de practica iluziilor optice, de forma deschisă, în care linia este mai puțin frontieră fixă, cît trăsătură mobilă, în funcție de variațiile luminii și ale atmosferei“ (René Huyghe, de l'Académie française, *Sens et destin de l'histoire de l'art — de l'art gothique au XX-éme siècle*, Flammarion, 1967, pag. 147).

samblu de caractere expresive : „fanteziile arbitrare“ ale arhitecturilor sale au fost hotărîtoare pentru noul stil ca și maniera lui de a trata trupurile, de a însufleți gestul vehement fixat în marmură, manieră pe care contemporanii o găseau „teribilă“. Michelangelo nu a reprezentat niciodată idealul unei existențe fericite ; chiar și prin această realitate el nu mai aparține Renașterii. „Epoca ce vine după Renaștere este fundamental gravă“ [1].

Arta barocă este în esență dinamică, are un cult pentru emoția cutremurată, pentru efectul teatral, pentru mișcarea neliniștită desfășurată în spațiu, pentru mișcarea complicată, evoluînd în ansambluri tumultuoase, fascinante ; ea este comandată de exigența imperioasă de a exprima patimile severe. Misticismul, ca pasiune, transformă iconografia, figurînd chipuri transportate în extazul către dumnezeire. Sfîntul în epoca barocă este un martir sau un predicator activ, personaj privit într-un spațiu scenic, desfășurat în spiritul unei retorici ostentative. Priviți grupul de Bernini [2] instalat la Roma în biserica Santa Maria della Vittoria ; *Extazul Sfintei Tereza* pare cea mai profană viziune a voluptății ! O încercare de definiție extrasă din datele arhitecturii, artă supremă a timpului, ar trebui să menționeze că linia pură și unghiul colțuros au cedat locul curbei și rotunjimilor proiectate în spațiu. Barocul aduce încărcătura ornamentului, aspirația către sublim, voluptatea măreției și a mișcării arcuite, bucuria elocvenței care se impune. „Barocul nu se poate manifesta decît în mare“ [3].

Născut în circumstanțele specifice vieții italiene (la Roma și Bologna, în jumătatea a doua a secolului XVI, după ce conciliul de la Trento omologase, în fapt, pierderea prin Reformă a unei părți importante din teritoriile europene), barocul este, în bună măsură, și o consecință a Contra-Reformei. Roma nu mai domină lumea, dar dorește să devină un

---

[1] H. Wölfflin, *Renaissence et baroque — Les raison de la transformation stylistique*, Gallimard, 1952, pag. 183.

[2] Gian Lorenzo Bernini — zis Cavalerul Bernini, pictor, sculptor și arhitect italian. Marele reprezentant al barocului monumental și decorativ (1598—1680).

[3] H. Wölfflin, *Op. cit.*, pag. 190.

imperiu spiritual care trebuie să-şi impună măreţia într-un stil oratoric, încercînd să afirme altfel grandoarea acum contestată a bisericii catolice. Nu există însă un baroc italian omogen şi uniform, consecinţă a aceloraşi tendinţe. Tot atît de hotărîtoare pentru formularea trăsăturilor noului stil a fost şi evoluţia individului, redescoperit ca personalitate, datorită Renaşterii [1] ; acestui om nu-i mai este suficient raţionalismul spiritului antic, care a fost un timp „ghidul" său. El are nevoie de expansiune şi elocvenţă.

Pentru arta italiană, barocul are o semnificaţie cu totul diferită de ceea ce va fi el pentru popoarele din nord. De ce ne-am oprit atunci, în acest capitol dedicat culturii germane, la cîteva consideraţii despre arta barocă ? Tocmai ca, prin contrast, să întîlnim din nou tema noastră. Germania „era un lăcaş unde forţele vitale păstrau o impetuozitate neîmplinită, mai doritoare de a comunica cu universul decît de a se disciplina. Acest suflet, mai mult vehement decît lucid, mai avid de a izbucni decît de a se preciza, s-a refugiat — peste tot unde protestantismul îl reprima printr-o disciplină nu atît culturală, cît mai ales morală — în muzică ; ea va deveni modul său de expresie ideal" [2].

În muzica prehändeliană, datele despre baroc au o fizionomie mai puţin definită ; probabil şi de aceasta un istoriograf ca Hugo Riemann defineşte barocul ca „arta basului cifrat", reducînd spiritul unui stil la un procedeu de meşteşug.

Cum barocul muzical ar cuprinde în Germania epoca de la cei trei Sch. (Schein, Scheidt, Schütz) la Bach, epocă neunitară şi care nu poate fi prinsă într-o schemă, unde să intre comod toate particularităţile de stil, esteticienii germani au simţit nevoia unor diferenţieri : deci după aceştia au existat trei barocuri, Frühbarock, Mittelbarock, Hochbarock (sau Früh-Mittel-Spätbarock) [3].

Istoric, barocul muzical german precede clasicismul ; el poate fi definit — cu perfectă rigoare — prin termenul de preclasicism.

---

[1] De altfel, Marx consideră că Renaşterea şi Reforma, „fiice ale timpului lor", au aceeaşi origine ca forme ale noii economii capitaliste ce se impunea în lumea feudală.

[2] René Huyghe, *Op. cit.*, „Le Baroque sur son vrai sol", pag. 162.

[3] Barocul timpuriu, Barocul mijlociu, Barocul tîrziu.

Sînt cîteva date principale ale barocului care există, toate, în creația lui Händel : tendința către monumental și patetic, exprimată în dimensionarea amplă a formelor muzicale, mult lărgite, gustul pentru efectul teatral, pentru contraste spectaculoase, dinamica viguroasă, opoziția succesivă a unor mase corale impresionante.

Orga, instrumentul barocului, capabil să sugereze măreția, elanurile spiritului, tensiunile înalte, este folosită de Händel, în improvizațiile lui unice, ca mijlocul de expresie cel mai propriu al exploziilor vulcanice cu care inspirația îmbracă virtuozitatea lui. Desigur, tehnica basului cifrat este caracteristică barocului, ca și aceea a variațiilor instrumentale sau a belcanto-ului în muzica vocală și corală (muzica italiană a avut o influență constantă asupra lui Händel). Nevoia de contrast duce la acea utilizare în șoc a antitezei forte-piano, care pare să fie considerată drept un element distinctiv al stilului baroc [1]. Aceasta ar crea o muzică spațială corespunzînd arhitecturii timpului.

Aplicat la început în contrastele corale rezultate dintr-o opoziție între masiv și fluid în barocul timpuriu, acest principiu se infiltrează în sonată și concert (o epocă mijlocie, care ar corespunde înfloritoarei arte a violoniștilor compozitori italieni) ; barocul tîrziu, deci Händel și Bach, aduce triumful formelor monumentale, în coralul variat și fugă, în compoziții vocal-simfonice, în operă și în lucrările instrumentale pentru orgă. Perioada barocă ar putea fi caracterizată prin două elemente dominante : stilul vocal expresiv, izvorît din italianul „stile rapresentativo", și emanciparea stilului instrumental concertant. Acestea s-ar diferenția, la rîndul lor, în „curente și tendințe paralele" [2]. O primă tendință aflată în muzica vocală, unde stilul „recitativo" înlocuiește, prin Schütz, polifonia ; o a doua, făcînd apel la ceea ce este așa-numita „musica poetica", ce reflectă pasiunile omenești, prin mijlocirea belcanto-ului și a ariei „da capo", a căror influență se va regăsi curînd și în muzica instrumentală ; o a treia tendință manifestîndu-se în coralul variat pentru orgă, ca și în fugă, de la Scheidt, Buxtehude și Pachelbel pînă la *Arta fugii* de J. S. Bach.

---

[1] Venețianul Gabrieli concepea muzica sa după dispoziția orgilor și corurilor în biserica San Marco.

[2] Claude Rostand, *La musique allemande — Que sais-je ?*, Presses universitaires de France, pag. 46.

Există motive mult mai profunde decît coincidența anului de naștere sau faptul că au murit amîndoi fără vedere, care ne solicită încercarea de a studia, în paralel, pe Händel și pe Bach. Splendid rezultă la această analiză felul cum epoca marchează arta, impunînd ca anumite probleme fundamentale să fie rezolvate într-o anumită direcție; dar această necesitate istorică este adaptată de individul creator, care își formulează soluția personală. Händel și Bach au definitivat, în mare, amîndoi, același proces de sinteză a rezultatelor și experiențelor muzicale anterioare, contopind tot ce era mai valoros în muzica predecesorilor. Și, mai ales, au precizat limbajul muzical, prin raționalizarea sistemului tonal. Amîndoi se ilustrează în cele mai spectaculoase forme ale polifoniei savante, perfecționează chiar stilul acesta, care fusese descoperirea Renașterii, pentru a fortifica, în același timp, principiile unui sistem mai simplu: sistemul armonic. Coexistența celor două stiluri — contrapunctic și armonic — antrenează un mod deosebit de a concepe muzica; această dialectică structurală este definitorie pentru creația amîndurora. Ea este, de fapt, problema fundamentală a istoriei și practicii muzicale în prima jumătate a secolului XVIII.

Dar fenomenul cel mai interesant, din punctul de vedere al raporturilor dialectice între tradiția limbajului muzical și substanțialele transformări care i-au dat un aspect nou, va fi, către sfîrșitul secolului, tendința tot mai accentuată a clasicilor vienezi spre o expresivitate complexă, dobîndită, din nou, prin fuziunea organică a stilului sever, a contrapunctului, cu armonia; de astă dată însă contrapunctul cel mai avansat, sub tutela hotărîtă a sistemului tonal. În opere de supremă vigoare artistică, în opere cunună ale strădaniei lor compoziționale, Haydn, Mozart și Beethoven revin, cu consecvență, la formele polifonice.

De la începutul carierei lor, Bach și Händel se deosebesc în modul de a concepe profesiunea de compozitor.

Ambii pleacă la Lübeck să-l asculte pe Buxtehude; Händel, energic, activ, înfipt în actualitate, se convinge definitiv că nu are ce căuta într-o funcție de organist de biserică. Nu i se potrivește activitatea aceasta sedentară, oarecum ascetică, și de aici încolo începe drumul său prin lume, pentru a cunoaște, a lupta și a învinge. Dimpotrivă, Bach o acceptă ca pe un ideal perfect corespunzător firii și aspirațiilor sale.

Händel se stabilește la Hamburg, în orașul german „cel mai deschis lumii", unde se desfășoară o viață muzicală intensă, dominată de muzica italiană și de aceea din apropiata Englitera. El cunoaște pe Mattheson și, prin el, pătrunde toate detaliile în vogă ale artei. Händel va fi un artist modern, fidel pe de-a-ntregul gustului epocii, pe care o servește cu geniul și măiestria lui proverbiale, formată și de călătoriile în Italia, unde Scarlatti, Corelli, Pasquini, au, avut asupra lui o influență considerabilă. Mai tîrziu, se stabilește în Anglia.

Operele lui scrise pentru publicul englez (în 1719 preluase conducerea noii „Royal Academy of Music", care s-a instalat la teatrul „Haymarket" din Londra) sînt la nivelul cel mai bun al operei italiene contemporane lui; subiectele și dramaturgia lor puerilă au determinat ieșirea lor din circuitul vieții muzicale [1].

După ce teatrul de operă londonez este obligat să-și închidă porțile, din pricina unui deficit financiar primejdios, Händel simte că publicul are nevoie de ceva nou și cu energia lui explozivă renunță la operă; se dedică, începînd din 1738, oratoriului, gen în care da producția lui cea mai originală.

El reușește aici, mai bine decît în cele 40 de opere, să-și întrebuințeze geniul dramatic, tratînd temele religioase într-un spirit profan. Fondul de idei al oratoriilor sale, „tragedii corale", cum le numește Romain Rolland, se adaptează întru totul aspirațiilor burgheziei engleze care își înfăptuise în 1648 „revoluția ei de stil european". „Revoluția din 1648 a fost revoluția secolului XVII împotriva secolului XVI, revoluția din 1789 a fost revoluția secolului XVIII, împotriva secolului XVII. Aceste revoluții exprimau în mai mare măsură cerințele *lumii de atunci* decît ale acelei părți de lume în care s-au petrecut — Anglia și Franța" [2]. Marile imnuri ale libertății din oratoriile lui Händel, frescele eroice și plîngerile popoarelor, serbările triumfale, izbăvirea celor asupriți, marșurile îndoliate, tinerețea exuberantă și jovială

---

[1] Astăzi, la Halle, în cadrul Festivalului Händel, se încearcă și în Germania o reînviere a moștenirii lui teatrale.

[2] K. Marx, „Burghezia și contrarevoluția", în K. Marx și Fr. Engels, *Opere alese*, ESPLA București, 1955, vol. I, pag. 48.

exaltînd fericirea, ardoarea războinică, sentimentele individuale proiectate pe fundalul acțiunilor colective, toate acestea corespundeau unor aspirații imediate ale auditorilor săi. Portretele händeliene din oratorii, Lucifer, atît de abil opus lui Christ în *Resurezione*, acel Samson trădat, orbit, gemînd în noaptea veșnică, Joseph, Belsazar, Salomon, Saul *„Il pensieroso, il moderato“*, două caractere descrise în oratoriul compus în 1740, în sfîrșit, vocile din *Messias*, și mai ales suita de portrete feminine presărate în cele mai grandioase oratorii sînt dovada unui rafinament psihologic, cum nu demonstrase încă nici un muzician pînă la el. Alături de portretul individual, care este cheia oricărei dramaturgii, Händel este magnific în tablourile descriptive, în scene idilice și bucolice, scene în care vizualul este sugerat muzical cu o fantezie plastică, unică și ea. În aceste mari oratorii dramatice, Händel a oferit contemporanilor săi acea formă de artă necesară unei anume receptivități, pe care el are meritul de a o fi intuit. Într-adevăr, nu a existat compozitor mai atent față de public și față de exigențele manifestate de acesta, mai abil în a-și defini sie însuși ce este accesibil, ce va fi înțeles, ce „o să placă“. De altfel, termenul „la modă“, în formula franceză „à la mode“, este o expresie care apare în baroc. Händel a fost un compozitor la modă, dar geniul lui robust i-a asigurat supraviețuirea.

Clasicii vienezi l-au venerat pe Händel ; Beethoven considera nu numai că are de învățat de la el, dar și că i se cuvine un respect nemărginit acestui „cel mai mare muzician al tuturor timpurilor“. Multe episoade de tenacitate și forță telurică, din viața lui Händel, l-au făcut pe Beethoven să se simtă — dincolo de splendoarea pilduitoare a meșteșugului händelian —înrudit cu idolul său. Gottfried van Swieten, căruia îi aparține redactarea germană a libretului la oratoriul *Creațiunea* de Haydn, diplomat cu o cultură artistică și muzicală de elită, a fost la Viena, timp de un sfert de secol, propagatorul consecvent al muzicii lui Bach și Händel. Versiunea originală a libretului aparținea englezului Sindley, care se inspirase, în mare parte, din *Paradisul pierdut* de Milton. În turneele sale londoneze, Haydn cunoscuse muzica lui Händel, și atras de aceasta, ascultase impresionat povestirile lui Charles Burney, despre viața lui trăită pe măsura titanică a forței sale de om și artist. Stimulat de Händel, dar și te-

mîndu-se de el în oratoriu, domeniul unde acesta stăpînea tiranic și sublim, Haydn a încercat totuși aventura primejdioasă a confruntării cu autorul lui *Messias*, alegîndu-și libretul inițial dedicat acestuia.

Haydn și-a însușit experiența händeliană adaptînd-o propriilor lui însușiri ; se pare că van Swieten l-a ajutat, punîndu-i la dispoziție numeroase indicații de dramaturgie. Dar nu e mai puțin adevărat că marele Händel planează asupra unei opere care încununează creația primului clasic vienez. Nu o dată umbra „Ursului“ [1] răsare din încrucișările dinamice ale vocilor antrenate în liniile marilor fugi și mai ales în acel „Alleluia“, cu care se termină partea a II-a a *Creațiunii*.

În domeniul formelor muzicale, Händel nu a fost un inovator, în sensul cel mai strict al noțiunii ; așa după cum și în oratoriu, preluase tradițiile italiene, atît în structura muzicală, cît și în subiectele tratate mai întîi de compozitorii italieni (Carissimi, Caldara, Tosi, Lotti etc.), transformînd lucrările sale într-o rezultantă a mai multor secole de contrapunct și de armonie [2], „...punctul de întîlnire al artei și credinței germanilor din nord, al artei italiene și a acestei forțe formidabile, misterioase : geniul muzicianului saxon“. În muzica instrumentală el folosește, cu aceeași autoritate nepăsătoare, dar și cu puterea de a le transforma, materiale, tipuri, formule melodice, procedee cunoscute anterior. Aici se ilustrează cel mai convingător spiritul lui de sinteză, însușirea aceea miraculoasă de a se detașa mare, puternic, suveran, numai din felul în care alege, copiază, asimilează, combină și *creează* expresii noi. Tot Romain Rolland a lansat ipoteza plină de seducție că geniului nesățios, tiranic, al lui Händel, nu i-a ajuns, probabil, muzica proprie, „ci a simțit nevoia să o creeze și pe aceea a altora“. Händel preferă muzica vocală, dar producția instrumentală este și ea impregnată de opulența talentului său.

Faptul că editarea partiturilor händeliene și interpretarea lor este atît de dificilă, din pricina impreciziunii notației lor (grafica partiturilor, va-

---

[1] Porecla lui Händel.

[2] Jules Combarieu, *Historie de la musique* — Despre oratoriul „Messias“, pag. 260.

riabilitatea posibilă a instrumentelor), deschide perspectiva noastră atît asupra darurilor sale de improvizator la orgă, cît și asupra unor circumstanțe specifice epocii : *interpretarea* însemna pe atunci recreerea muzicii după semne convenționale — basul cifrat, variațiunile — indicate de compozitor. În muzica instrumentală, caracterul cosmopolit al partiturilor händeliene este vizibil ; în lucrările de tipul suită (suitele pentru clavecin, editate în trei culegeri), pe lîngă dansurile franceze, germane, italiene, introduce fuga și dezvoltă variațiunea. În sonate, el preia tipul de la Corelli și Vivaldi (ca și în concerto grosso). Sonata monotematică a lui Händel, — tratată fie în formă de „sonata a tre“, două viori, sau vioară, oboi și bas continuu, fie ca sonata pentru vioară — are o caracteristică importantă : ea nu mai cuprinde de loc dansuri, cele patru părți fiind definite prin *termeni de mișcare*. Se afirmă astăzi, tot mai consecvent, originalitatea lui Händel în inovarea formelor de cameră : Wilhelm Berger demonstrează că Händel a fost unul dintre primii compozitori care au dezvoltat o întreagă lucrare dintr-un motto generator [1].

Aceeași tendință pentru arhitectura desfășurată îl caracterizează pe Händel și în muzica instrumentală. El preia formele elaborate de italieni și le tratează cu facultatea lui extraordinară, clădind și aici edificii händeliene, dintr-un material care i s-a oferit sau pe care și l-a însușit, cu degajarea care îi era caracteristică. În muzica de cameră, Händel reușește, ca și în concerto grosso sau în concertul pentru orgă, să avanseze procesul de închegare a conceptului armonic.

Se poate spune că Händel folosește forma cu elasticitate, privind-o de la înălțime, spre deosebire de Bach, care, analizînd tipul formal din interior, îl epuizează. Modernul Händel în epocă, acela care a reușit să se mențină în actualitate mai bine de două secole, rămîne în conștiința veacului nostru un titan de forța lui Michelangelo (cu care mulți dintre biografii săi îl asemuiesc). Revelator este însă faptul că Bach, cel uitat cîndva, este astăzi mai modern. În confruntarea cu unele caractere proprii muzicii secolului XX, Bach pare mai modern chiar și decît Mozart, sau, în orice caz, mai în actualitate decît întreaga muzică a secolului XIX ! Aceasta fiindcă la el profunzimea gîndirii intelectuale este exprimată poetic ; cu luciditatea calculului matematic, Bach epuizează, ca un om de știință, temele, formulele create de imaginația

---

[1] W. G. Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Ed. muzicală, București, 1965

sa ; contopeşte lirismul romantic de adîncime, generozitatea cea mai pură, omenia şi puterea de a-i face pe oameni să mediteze asupra acestui legat moştenit prin veacuri, într-o exprimare riguroasă, solemnă şi plină de emoţie.

Mai presus de toate, Bach are darul simplităţii, al concentrării rezultate dintr-o elaborare meticuloasă şi precisă ; stăpîneşte virtuozitatea lucrului excelent finisat, dar şi talentul de a cuceri spiritul, prin această muzică de esenţe.

Clasicismul lui Bach nu se defineşte istoric, ci estetic. Bach este un clasic al muzicii, pentru că el adună în muzica sa tradiţii moştenite din evul mediu, Renaştere, Reformă, baroc. Sinteza pierde aspectul ei cosmopolit, printr-o infiltraţie maiestuoasă a spiritului germanic. Combarieu defineşte excelent această realitate estetică al cărei prototip ideal este Bach : „O artă nu ajunge în adevăr la maturitate şi la deplina conştiinţă a funcţiei sale, decît atunci cînd ştie să se degajeze de resursele împrumutate unor arte vecine şi cînd creează elemente de expresie specifice“ [1]. În felul acesta, sinteza trecutului, punctul final al evoluţiei muzicii timp de 5 secole devine începutul unei ere noi. Mozart va aduna în *Flautul fermecat* toate sursele teatrului de operă european într-o lucrare care nu s-ar fi putut ivi în altă parte decît în Viena secolului XVIII, atît de primitoare pentru teatrul popular şi comedia feerică dedusă din basmele germanice ; el continuă, în alte planuri ale viziunii artistice, sugestiile lui Johann Sebastian [2].

Asimilînd temeinic ceea ce întreaga istorie a muzicii îi oferă pentru formarea sa, muzicianul de astăzi va desluşi în opera lui Bach permanenţe care, peste veacuri, întîlnesc ceea ce omul contemporan iubeşte mai mult în artă. Într-un fel, incursiunile mature ale lui Haydn şi Beethoven în polifonie, trama masivă a polifoniei wagneriene, care, eliberînd-o de canoane, susţine cea mai îndrăzneaţă gîndire armonică tonală, pînă la utilizarea seriei de către Schönberg şi şcoala modernă vieneză, au raporturi evidente cu muzica lui Bach. Aceste raporturi trebuie înţelese într-un sens foarte general :

---

1 Jules Combarieu, *Histoire de la musique,* — cap. XXXV — „La musique d'orgue et de clavecin au XVII siècle“, pag. 116.

2 Vezi în lucrarea de faţă capitolul „Figaro, Don Giovanni sau idealul iubirii statornice“, pag. 98.

nu este vorba de vocabular sau de expresivitatea limbajului, ci de esența gîndirii artistice a lui Bach. Prin aceasta el este cel mai mare dintre muzicienii clasici: René Leibowitz [1] analizează semnificația creației lui Bach, în funcție de ceea ce el numește „dialectica structurală" a muzicii sale. Eminentul cercetător demonstrează dualitatea gîndirii estetice a lui Bach, arătînd că el ar întruchipa, pe de o parte, spiritul savantului medieval, care este un inițiat, un spirit conceptual și sintetic; știința lui tinde să se constituie în *sinteze* care sînt sume ale cunoștințelor și descoperirilor unei vieți sau a mai multor generații. Pe de altă parte, gîndirea omului modern este deschisă experiențelor, iar știința lui, departe de a se constitui în acele sinteze definitive, rămîne în permanență permeabilă progresului; și această atitudine îi este proprie lui Bach. De aici dialectica structurală, care, în termenii de strict meșteșug, s-ar explica prin perpetuarea contrapunctului, știință medievală de care Bach se folosește într-un mod specific, îmbinată cu preocuparea sa pentru armonie; aceasta va cunoaște o „primă formulare explicită" în opera lui, Bach fiind modern tocmai prin *natura* acestei preocupări. Să privim față în față, pe de o parte, *Ofranda muzicală* și *Arta fugii* — expresia cea mai elevată, generalizatoare, sintetică, *suma* polifoniei — lucrări care sînt scrise pentru a fi „citite" de către inițiați (Bach nu a indicat instrumentele), pe de altă parte, *Clavecinul bine temperat*, făcînd uz de polifonie — prima lucrare în care știința armonică modernă se află definită explicit în schema completă a tuturor regiunilor tonale.

Această dialectică apare și mai clară, după analizele care demonstrează că, în lucrările polifonice, Bach a fost conștient de structura armonică. Opera lui Bach este un cîmp larg în care relația dintre tradiție și inovație se găsește explicată în termeni foarte simpli.

---

[1] René Leibowitz, șef de orchestră, teoretician, critic, născut la Varșovia în anul 1913. Lucrînd cu Anton Webern, la Viena, și cu Arnold Schönberg, la Berlin, Leibowitz descoperă perspectivele noi ale muzicii seriale. Autor al lucrării de însemnătate fundamentală, *Muzica celor 12 tonuri*, lui Leibowitz îi aparține denumirea de „dodecafonie", cu care școala lui Schönberg a intrat în istoria muzicii secolului XX. Ne referim la cartea sa *L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg*.

Simultaneitatea sau apropierea unor date din istoria culturii nu este de obicei o „simplă coincidență". Cel mai frecvent, analiza primei jumătăți a secolului XVIII se oprește la raportul, definitoriu de altfel, Bach-Händel. Încercarea de a înfățișa izvoarele muzicii clasice, al cărei important caracter este închegarea conceptului armonic, duce, în mod obligatoriu, la contemporanul lor, Jean-Philippe Rameau. E adevărat, compozitorul Rameau reprezintă stilistic un timp al predecesorilor cantorului din Leipzig ; dar teoreticianul Rameau a întrezărit imensele perspective ale muzicii în secolele următoare. Între Bach și Rameau există o legătură firească și, în același timp, uimitoare, dacă notăm un aspect aparent întîmplător : *Tratatul de armonie* de Rameau apare în 1722 ; primul volum din *Clavecinul bine temperat*, în același 1722 ! Gîndirea teoretică și practica muzicală propuneau simultan aceleași soluții pentru vocabularul și sintaxa muzicală, ca rezultat al acumulării unor experiențe de secole.

Cheia întregii creații a lui Bach sînt cele peste 50 de coraluri (vechea formă a cîntecului luteran), scrise între 1708—1714, iar instrumentul încorporat gîndirii lui muzicale este orga. Bach transformă coralul și în aceeași măsură și fuga — conceptul suprem al arhitecturilor sale polifonice — în poeme de caracter, de o măiestrie lirică și tehnică desăvîrșită. Pregătind fuga printr-un preludiu, el dă finalitate căutărilor lui Buxtehude și Pachelbel, ca și în toccate și în fantezii, unde furnizează cultului frumusețea lirică a elementelor decorative. Aceasta nu înseamnă că Bach nu ar fi fost un compozitor profund religios ; ni-l apropiem și mai mult astăzi, într-un spirit analitic și fidel față de personalitatea sa reală, înțelegem și mai bine opera lui, dacă, păstrînd respectul faptelor, îl judecăm pe artist exact în contextul epocii sale și al profesiunii lui de cantor, pe care și-a îndeplinit-o cu vocație și fidelitate.

Nu fiindcă nu era supus credinței a introdus el elemente decorative sau ecouri ale muzicii profane în lucrările destinate cultului, ci fiindcă înțelegea religia, credința, dincolo de dogmă. Iată acele *Patimi după evanghelistul Matei*, cu viziunea lor dramatică atît de covîrșitoare, sugerată de Bach libretistului Picander ; inspirația, compasiunea pentru patimile povestite de evanghelistul Matei, teroarea și spaima mulțimii cu care pătrundem în universul dramei, arta declama-

ției în recitative, poezia naturii (noaptea teribilă evocată la sfîrșitul primei părți), plînsul discipolului, motivul glasului funebru, splendoarea coralurilor introduse în cursul povestirii, care reprezintă reculegerea, emoția sacră, toate se aliază pentru a da acea operă gigantică, lirică, tragică, ascetică, somptuoasă, născută din intensitatea sentimentului ; aceasta „face parte dintre acele capodopere care nu mai aparțin nici unei arte determinate, fiindcă toate artele — arhitectură, poezie și pictură — sînt reprezentate. *Patimile după evanghelistul Matei* este o sumă și o sinteză artistică ; măreția ei depășește clasificările și categoriile admise“ [1].

Prezența lui Bach în toate genurile instrumentale este marcantă ; în suitele pentru clavecin sau partite, după denumirea lor germană (suite franceze, engleze și germane), Bach fixează fizionomia lor, introducînd, pe lîngă dansurile tradiționale, și piese de caracter : literatura de clavecin este îmbogățită de *Invențiunile* sale, care, interpretate într-o manieră sensibilă și inteligentă, își pierd complet caracterul didactic, pentru a se înfățișa asemănătoare unor poeme de mare inspirație ; dragostea lui Chopin pentru Bach capătă un argument în plus prin astfel de interpretări. Bach romanticul este adorat de Pablo Casals în cuvinte exaltate ; e adevărat, universalitatea lui se concretizează în acea „lume“ a celor 6 suite pentru violoncel solo, descoperite de maestrul spaniol.

Bach a studiat vioara în copilărie ; lucrările lui pentru instrumente cu coarde dovedesc cît de bine poseda tehnica violonistică. Adoptă pentru vioară stilul polifonic, urmînd astfel o tradiție germană, venită din nord. Cele 3 sonate și trei partite rămîn în literatura instrumentului unicate, și nimeni pînă astăzi nu a putut zgudui autoritatea lor. Rolul jucat de vioară în creația lui Bach este de altfel extrem de important. Conștient de suplețea frazării la vioară, Bach a transcris numeroase lucrări violonistice pentru clavecin, devansîndu-și contemporanii în tehnica clavecinului, tocmai prin această încercare de a obține cantilena și un aproximativ glissando. De altfel, el a cunoscut și a sprijinit perfecțio-

---

[1] Albert Schweitzer, *J. S. Bach — Le musicien poète*, cap. XX, pag 177.

narea adusă de Sielbermann pianului cu ciocănele. Pe de altă parte, el încearcă să transpună la vioară ceva din tehnica polifonică a orgii. *Ciaconna*, din *Partita în re minor pentru vioară*, nu se poate compara decît cu *Passacaglia pentru orgă*. Bach inițiază, stimulat de aceeași pasiune pentru dezvoltarea instrumentelor, o inversare a funcției lor în cadrul sonatei pentru două instrumente : el concepe o sonată (*fa* minor, nr. 5) pentru cembalo și vioară, creînd o relație aproape nouă, care se va menține în sonata de mai tîrziu, unde rolul pianului va fi egal cu acela al viorii. De altfel, în sonatele sale, partea de bas cifrat, scrisă pentru cembalo, se reliefează printr-un rol melodic personal. Bach scrie și *sonate a tre*, procedeul menținîndu-se pînă în creația timpurie a lui Haydn. *Concertul italian* de Bach este o formulă germană de *concerto-grosso* ; în *Fantezia* și *Fuga cromatică* explorează posibilitățile cromatismului, așa cum vor face Franck și Wagner, iar în *Variațiunile Goldberg*, fundamentează tipul de variațiune caracteristic mai tîrziu lui Beethoven. În sfîrșit, *Concertele pentru clavecin* sînt descoperirea sa : Bach este *primul compozitor care a scris concerte pentru clavecin*. *În Concertele brandenburgice*, creează, prin asimilări și transformări de tradiții, stilul său concertant.

Există date certe asupra cunoștințelor lui Bach, din muzica epocii sale, sau a predecesorilor. Pachelbel îi era familiar din copilărie : Buxtehude, Reincken, Schütz, Schein, Scheidt reprezentau tradiția organiștilor și compozitorilor vechi germani ; la Weimar, se apropie de arta italiană, de Vivaldi (a cărui muzică o și transcrie), Legrenzi, Corelli, Albinoni, Frescobaldi. Pentru serviciul său de la Sf. Toma, copiază cu conștiinciozitate o messă de Palestrina, alta de Lotti și un magnificat de Caldara. De asemenea, muzica franceză de clavecin și orgă nu-i rămîne străină, după cum atestă caietele elevilor săi. Cunoștea totul, dar tot ce crea el purta o marcă personală tulburătoare !

Muzica lui Bach l-a uimit pe tînărul Mozart, cu prilejul vizitei sale la Leipzig, în primăvara anului 1789. Se pare că același van Swieten, care a scris libretul lui Haydn la *Creațiunea*, îi atrăsese atenția lui Mozart asupra lui Bach, determinîndu-l să învețe polifonia studiind aceste partituri. Van Swieten încercase să-l folosească pe Mozart ca dirijor

la concertele Bach-Händel, organizate de el la Viena[1]. Mozart a cîntat la orga de la Thomas Kirche aproape o oră ; în cinstea lui, cantorul Doles a prezentat, împreună cu elevii săi, motetul pe 8 voci *Singe dem Herrn*. Mozart ar fi exclamat : „Iată ceva de la care poți învăța", și a cerut știmele altor motete[2]. Este greu să nu considerăm lucrările compuse de Mozart după cunoașterea muzicii lui Bach, *Marea fugă*[3] de Beethoven sau fugile din ultimele sonate pentru pian, ca pe un indiciu de continuitate a spiritualității lui Bach, în opera celor mai puternici dintre clasicii vienezi. Furia lui Beethoven, cînd a aflat că fuseseră repetate la un concert, partea a II-a și a IV-a din *Cvartetul op. 130* — fără încheierea dorită de el — s-a exprimat în termeni violenți : „... Da, da, aceste trufandale și le-au servit de două ori. Și de ce nu fuga ? Numai ea merita să fie repetată !"

Reintrarea lui Bach în actualitatea vieții muzicale datează din anul 1829, cînd Felix Mendelssohn-Bartholdy a dirijat la Berlin *Patimile după evanghelistul Matei* ; trecuse un secol de la execuția ei la Sf. Toma din Leipzig ! De aproape două veacuri gloria lui Bach se menține constantă, purtată din generație în generație de venerația muzicienilor, a gînditorilor, a creatorilor de frumos și, mai presus de toate, de stima și afecțiunea oamenilor receptivi la mesajul unei arte, în care intelectualitatea artistului sensibil se exprimă în forme logice, raționale, perfect realizate în detaliile structurii lor.

---

1 Faptul este relatat de H. E. Jacob, biograful lui J. Haydn.

2 Vezi William Cart, *J. S. Bach*, cap. XIX, pag. 212.

3 Inițial, *Marea fugă* a fost concepută de Beethoven pentru a încheia *Cvartetul op. 130*.

III. ARTA ȘI VIAȚA MUZICALĂ ÎN CUMPĂNA VEACULUI

„...compoziția care nu exprimă, de o manieră inteligibilă, o pasiune sau o vibrație a sensibilității nu este decît zgomot superficial".

JOHANN GEORG SULZER [1]

Rîndurile de mai sus exprimă ferm o mentalitate care a devenit marca spirituală a compozitorilor din veacul următor. Aspirația către o muzică a pasiunii și sensibilității a fost drapelul doctrinei romantice ; ori, iat-o formulată explicit chiar înainte ca generația premergătoare romantismului, căreia îi revine gloria de a fi constituit apogeul culturii muzicale clasice, să-și fi consolidat stilul. Această nevoie de „sensibilitate" a caracterizat efectiv, îndeosebi în Germania, și perioada *premergătoare* clasicismului ; asemenea unui virus a cărui ereditate acționează la a doua generație, ea a reapărut într-o formă mai violentă, după cîteva decenii de germinare. Germanii numesc acest stil „empfindsamer Stil" (stil al sensibilității), definind exact acea stare de spirit care, de pildă, a făcut posibilă ignorarea lui Johann Sebastian Bach, curînd după moartea sa.

Gustul modern respingea atunci muzica elaborată, abstracțiunea formelor polifonice dezvoltate, sublimul marilor dăruiri ale intelectului, pledînd pentru simplitate facilă, sentimentalitate, nuanțe delicate — expresii ale unor atitudini

---

[1] Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771.

moderate. Cînd, în anul 1737, viitorul rege al Prusiei, Frederic II, afirma că au trecut frumoasele zile ale lui Händel — „imaginația lui s-a epuizat și gustul său este în afara modei“ — acest prieten al lui Voltaire, care se dovedise capabil să prețuiască, în domeniul literelor, tot ce era mai bun printre contemporanii săi, exprima schimbarea profundă a receptivității amatorilor de muzică. În Germania de Sud și Austria, importarea stilului rococo (la curtea Bavariei, prin François Cuvilliès) avea efecte considerabile : muzica trebuia să intre în acest decor modificat, în palatele și pavilioanele intime, cu aerul lor plăcut (Lustschloss) [1], mobilate cochet în alb și auriu, printre obiectele decorate abil după natură. Muzicii i se cerea intimitate, i se cereau tonuri subtile, scăzute (clavecinul continuă să fie prețuit), desfășurări reduse și, în orice caz, evitarea spiritului raționalist. Cel mai important efect al acestei tendințe spre simplificare și sensibilitate este cultul pentru *melodie*. În anul 1722, Mattheson [2] se declara bucuros de a fi fost primul care a insistat cu energie și în mod special asupra importanței melodiei ; cu aproape două decenii mai tîrziu el lăuda „poloneza“ pentru calitățile ei de libertate a inspirației și sinceritate a sentimentului. E o epocă în care se scriu și se ascultă cu încîntare fantezii ; ele surprind exact această aplecare către alternările ușoare de stări sufletești, expuse într-o structură — aparent întîmplătoare — a formei.

Firește, în artă, niciodată noul nu înlocuiește integral practica tradițională. Pentru această perioadă, desfășurată între Bach-Händel și Haydn, este caracteristică tocmai împletirea de maniere diferite.

Contemporanul primilor doi, Georg Philipp Telemann [3], ilustrează, împreună cu Mattheson, importanta școală muzicală din Hamburg. Cu toate că este un reprezentant al barocului, acest compozitor celebru în epocă face loc, fără sfială, în lucrările sale și belcanto-ului italian, proclamînd suveranitatea melodiei. El afirma : „Cîntul este fundamental întregii muzici. Cine compune trebuie să cînte în tot ceea ce

[1] Castel de plăcere.

[2] Johann Mattheson (Hamburg, 1681 — Hamburg, 1764), organist, cîntăreț și teoretician de prestigiu al epocii.

[3] Georg Philipp Telemann (Magdeburg, 1681 — Hamburg, 1767).

scrie". Cariera lui Telemann, povestită de el însuşi într-o autobiografie publicată de Mattheson (în *Grundlagen einer Ehren — Pforte*, 1740), a fost glorioasă şi agitată. Neastîmpărul şi curiozitatea lui în a cunoaşte lumea l-au călăuzit prin oraşele germane, Sorau, Eisenach, Frankfurt am Mein, în sfîrşit, Hamburg ; funcţiile lui au fost multiple, iar pofta şi facilitatea de creaţie, aproape fără precedent. Era considerat cel mai mare compozitor al epocii. Prieten cu Händel, Telemann era mult mai stimat în epocă decît Bach, şi numai refuzul său de a accepta postul de organist şi conducător al aşezămintelor muzicale şi al bisericii Sf. Toma din Leipzig a determinat numirea lui Johann Sebastian în aceste funcţii. Telemann era pe atunci muzicianul modern, talentul sclipitor, virtuozul şi compozitorul care părea să întruchipeze nevoia de originalitate a contemporanilor săi.

Dacă gloria i-a fost poate prea generos hărăzită în timpul vieţii, prea nedreaptă şi lipsită de discernămînt s-a arătat, mai tîrziu, neglijarea consecventă a unui autor cu merite incontestabile.

Cu timpul, judecăţile de valoare au început să se echilibreze. Acum jumătate de secol, Romain Rolland îl situa pe Telemann la un loc convenabil în galeria muzicienilor de odinioară, întîlniţi în călătoria sa imaginară în ţara trecutului. Apoi, aproape tăcere.

Anul 1954 : într-un catalog de discuri, pe autori, Telemann deţine totuşi numărul, greu în semnificaţii pentru superstiţioşi, 13. Dar aceste discuri nu-i aparţin integral : e vecin pe ele cu Bach, Couperin şi alţi contemporani.

Anul 1967 : un alt catalog de discuri. Telemann ocupă singur aproape 5 pagini, semn că lumea muzicală se interesează din ce în ce mai mult de el.

Adevărul, care se instalează tot mai ferm în opiniile iubitorilor de muzică, este că Telemann a fost un excelent compozitor. Imaginativ, sensibil faţă de gustul muzical al epocii sale, pe care l-a surprins uneori în trăsături definitorii, un meşteşugar fără cusur, dovadă imensa cantitate a creaţiei sale încă neinventariată în întregimea ei. Se pare că totalitatea lucrărilor lui atinge cifra exorbitantă de 6.000. Numai uverturi ar fi scris cam 600 ; un dicţionar muzical notează 40 de opere ; descoperite sînt numai 25. Numărate, 44 de

„Pasiuni" ; cunoscute, 27 [1]. Şi aşa mai departe... concerte instrumentale, suite, cantate, diferite muzici pentru mici formaţii de cameră.

Acest autodidact, care declara în autobiografia lui că n-a învăţat nimic de la vreun profesor, acumulase toată ştiinţa lui, devenită uluitoare facilitate, citind partiturile altora, asimilase detalii compoziţionale direct din opere finite.

S-a repetat adeseori, s-a autocopiat „de mii de ori" — o mărturiseşte franc. Dar dincolo de toate acestea, el a adus, într-adevăr, în viaţa muzicală a Germaniei, acel ton nou, sesizat ca modern la vremea lui. Telemann este unul dintre aceia care au asimilat în compoziţie şi au obişnuit publicul german cu binefăcătoarea influenţă a muzicii franceze, cu eleganţa, claritatea unui Lully, de pildă.

O menţiune specială pentru Telemann, autorul de opere comice. Aici şi-a cheltuit el umorul suculent, îndrăznind parodia în care nu se sfieşte de farsa groasă, cuvîntul direct, echivocul licenţios. Deci atenţiune : secolul XVIII se desprindea de o anumită mentalitate excesiv severă, adeseori falsă în sobrietate, şi prin acest muzician, care-şi permitea să glumească fără rezerve. Hotărît lucru, Telemann era un „*tip modern*" în epoca lui !

Înflorirea clasicismului la sfîrşitul secolului a umbrit personalitatea sa, împreună cu aceea a altor muzicieni ai timpului, care contribuiseră, într-o măsură mai mare sau mai redusă, dar în ansamblu, într-o măsură esenţială, la fundamentarea stilului clasic.

Numele Bach, care, formulat astăzi fără alte iniţiale, defineşte în mod sigur pe marele Johann Sebastian, era celebru în secolul XVIII prin activitatea fiilor săi, a lui Carl Philipp Emmanuel [2], în mod special. Despre el, Haydn (care s-a dus să-l viziteze la Hamburg, fără să ştie că murise cu cîţiva ani înainte) spunea : „Emmanuel Bach este tatăl, noi sîntem copiii săi" [3]. Mozart recunoaşte şi el că îi datorează mult.

---

[1] Cunoaşterea muzicii lui Telemann se extinde mereu ; cifrele noastre reprezintă momentul bicentenarului său.

[2] Carl Philipp Emmanuel Bach (Weimar, 1714 — Hamburg, 1788).

[3] *Histoire de la musique* — Vers le classicisme, Encyclopédie de la Plèiade, pag. 133.

Philipp Emmanuel este, neîndoielnic, unul dintre cei mai importanţi compozitori ai secolului XVIII, în domeniul muzicii pentru pian şi al *sonatei,* un muzician inovator, reprezentînd actualitatea muzicală a epocii. Muzica lui este definitorie pentru stilul „empfindsamkeit". Melodiile sale au o expresivitate vocală, încrustînd liniei simple ornamentaţii elegante, un ton intim şi o emotivitate interioară, care, nu rareori, în mişcările lente, evocă pagini lirice din Mozart. Sînt clare şi acele tendinţe preromantice, care vor izbucni atît de neaşteptat la tînărul maestru din Salzburg. Importante sînt sonatele lui Philipp Emmanuel şi pentru forma muzicală ; în prima mişcare încep să apară *două teme de contrast (Sonatele würtemburgheze, Sonatele prusiene* [1]) sau motivul iniţial este dezvoltat imediat după enunţare. Sonatele sînt concepute în trei mişcări sudate ; Philipp Emmanuel le leagă aducînd cîteodată, la sfîrşitul uneia din părţi, elemente melodice şi ritmice din cea următoare, care intră în scenă la indicaţia „attacca" (deci un precursor direct al unui procedeu caracteristic beethovenian).

În *Sonate de clavir pentru cunoscători şi amatori* [2], apărute la sfîrşitul vieţii sale, structura „revoluţionară" a primei părţi se precizează în linii generale în felul următor : *o expoziţie, cu două teme, o dezvoltare a celor două teme şi reexpunerea lor.*

Ansamblul cuprinde 18 sonate, concepute în două părţi : remarcabilă este varietatea acestor mişcări, în care pot fi întîlnite elemente ale vechii suite, alături de sonata bitematică, lieduri (A.B.A.) sau recitative în mişcările lente, finaluri în rondo şi în formă de sonată, monotematică şi bitematică. Încă un fapt semnificativ pare a fi lipsa menuetului, la care Philipp Emmanuel renunţă.

Pe lîngă sensibilitate, în melodie, Philipp Emmanuel cultivă surpriza în armonie ; cromatisme şi modulări îndepărtate, disonanţe rezolvate abrupt, jocuri ale tonalităţilor. Consecvent faţă de maniera sa, a compus şi multe *Fantezii libere* sau rondouri, destinate cunoscătorilor şi amatorilor.

---

[1] *Württembergische Sonaten, Preussische Sonaten.*

[2] *Klavier sonaten für Kenner und Liebhaber.*

Viaţa muzicală a secolului XVIII este un capitol care trebuie citit în paralelismul ei, atît de caracteristic, cu tendinţele creaţiei muzicale. Astfel, în modernitatea celui de-al doilea fiu al lui Bach, includem şi această destinaţie a muzicii sale, care răspundea unei lărgiri considerabile a numărului celor ce practicau muzica : o practicau, ca amatori, la ei acasă, în reuniuni organizate. Dar nu numai la ei acasă : într-o scrisoare din 1782, Mozart pomeneşte despre acele „Concerte ale diletanţilor", cu care avusese succes la Viena.

Aristocraţii germani continuau să întreţină pe lîngă curţile lor ansambluri muzicale ; chiar Philipp Emmanuel a fost un timp în serviciul lui Frederic cel Mare, la Potsdam. Aici s-a împrietenit şi cu flautistul regelui, ilustrul Johann Joachim Quantz [1]. Nu este lipsit de semnificaţie faptul că amîndoi sînt şi autorii unor tratate de tehnică instrumentală : în al său *Eseu asupra adevăratei maniere de a cînta la pian* [2], tehnica instrumentului este elaborată pentru a servi acelaşi stil sensitiv şi emoţional, pe care autorul îl propune şi în compoziţiile sale. Aceste tratate, împreună cu acela al lui Leopold Mozart [3], despre arta violinei [4] („într-un adagio mulţi instrumentişti îşi trădează marea lor ignoranţă, cîntînd fără ordine şi *expresie*") concentrează estetica muzicală a timpului.

Răspîndirea mai largă a muzicii are o înrîurire considerabilă asupra stilului muzical şi preocupărilor compozitorilor. Toate deziderarele cu privire la expresie, limpezime, claritate sînt date esenţiale pentru muzica de cameră, care se pregăteşte să intre în epoca ei de mare înflorire. Pe de altă parte, aceşti amatori pasionaţi şi consecvenţi sînt interesaţi în susţinerea unei activităţi muzicale publice. Acum se înfiinţează asociaţii de concerte în abonament. La Hamburg, Telemann este iniţiatorul unor astfel de manifestări. El editează aici şi prima revistă muzicală germană : „Getreue Musik-Meister",

[1] Johann Joachim Quantz (Oberscheden, 1697 — Potsdam, 1773).

[2] *„Versuch über die wahre Art des Clavier zu Spielen"*, 1757.

[3] Leopold Mozart, tatăl lui Wolfgang (Augsburg, 1719 — Salzburg, 1787).

[4] *Gründliche violinschule.*

în 1728. De-a lungul mai multor decenii, în marile orașe europene se înființează asociații de concerte : *Concerts spirituels* (Paris — 1720), *Grosses Konzert* (Frankfurt — 1740), *Concerts des amateurs* (Paris — 1769), *Liebhaber — Konzert* (Berlin — 1770), *Tonkünstler Sozietät* (Viena — 1771), *Bach-Abel concerto* — celebră asociație între Johann Christian, fiul cel mic al lui Sebastian Bach și elevul acestuia din urmă, Carl Friedrich Abel (Londra — 1774).

În epoca de deplină constituire a clasicismului, Mozart și Beethoven organizau mereu concerte alcătuite din lucrările proprii sau participau la acele celebre „Academii", unde au răsunat pentru întîia oară lucrări pentru pian și orchestră ale celor doi maeștri ; ultimele simfonii ale lui Haydn au fost scrise special pentru concertele londoneze.

Numele *Bach* este un leitmotiv în viața muzicală curentă a epocii. Carl Philipp Emmanuel, la Potsdam, apoi succesor al lui Telemann la Hamburg (1767), unde continuă pînă la sfîrșitul vieții să fie un ferment al activității muzicale. Pe fratele său mai mare, fantastul Wilhelm Friedemann [1], despre care un fel de legendă povestește multe fapte reprobabile, recunoscîndu-i totuși meritul de a fi fost cel mai dotat dintre fii cantorului, îl găsim la Dresda, la Halle și aiurea... în nici o funcție anume ; ceea ce era cu totul ieșit din normele epocii în temperamentul lui boem, aventuros, bizar l-a determinat să încerce, înaintea lui Mozart, și experiența amară de artist liber. Moare [2] în mizerie la Berlin, unde Frederic cel Mare îi încredințase slujba de organist.

Cercetătorii muzicii sînt de acord în a-i recunoaște întîietatea în punerea la punct a principalului element al stilului clasic, *forma sonată*, ca și meritele în genul *concertului de pian*. Wilhelm Friedemann rămîne, relativ, obscur compozitor cu atît mai mult cu cît nici în timpul vieții prestigiul nu i-a fost pe măsura însușirilor.

---

[1] Wilhelm Friedemann Bach (Weimar, 1717 — Berlin, 1784).

[2] „Germania pierde, o dată cu el, pe cel mai bun organist ; întreaga lume muzicală a suferit o pierdere ireparabilă", scria „Magazinul muzicii" la moartea lui Wilhelm Friedemann. Citat din *Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Plèiade, vol. II, pag. 130.

„Bach din Londra" este Johann Christian [1], fondatorul pomenitei societăți de concerte. Dacă Friedemann fusese elevul preferat al tatălui său, acela pentru care cantorul compusese cîteva din ilustrele lui pagini de virtuozitate pentru orgă și clavecin, Christian deținea secretele meșteșugului de la fratele mijlociu, Philipp Emmanuel.

A evoluat însă, găsindu-și drumul propriu : *simfonia* este specialitatea lui. A scris 49 de simfonii, în care melomanul de astăzi intuiește ușoare nuanțe de stil „mozartiene" : dinamism, facilitate, antren, manieră orchestrală excelentă, suflu liric și chiar incursiuni poetice. Aparențele se explică atunci cînd aflăm că Mozart, la 8 ani, în timpul turneului său la Londra, primise învățături de la Johann Christian. O dovadă în plus că vocabularul utilizat de pana inspirată a marilor clasici s-a pregătit într-o acumulare de elemente caracteristice. Nimic mai nejustificat decît reacția de uimire la descoperirea unor partituri care, astăzi, par senzațional de asemănătoare cu marele repertoriu cunoscut nouă. Substanța limbajului clasic s-a definit prin această acumulare treptată, la care Johann Sebastian Bach a contribuit prin muzica sa, dar într-o proporție considerabilă și prin aceea a fiilor săi [2].

Tot atît de hotărîtoare pentru împlinirea de mai tîrziu a fost suveranitatea muzicii la numeroasele curți princiare germane.

După Reformă, nordul Germaniei adoptă protestantismul, iar sudul rămîne catolic ; războiul de 30 de ani și pacea din Westphalia (1648) au lăsat Germania divizată în principate, electorate, ducate, regate autonome. Toți principii germani aveau ambiții de mecenat artistic, muzical în special, astfel că producția de muzică a vremii era enormă. Impresionantă este de asemenea prezența muzicienilor cehi, în funcțiile cele mai importante ale acestor ansambluri particulare. Pe acești iscusiți artiști din Boemia (istoriograful Burney o numea „Conservatorul Europei"), instrumentiști de elită și compozitori cu personalitate, trebuie să-i considerăm

---

1 Johann Christian Bach (Leipzig, 1735 — Londra, 1782).

2 Mozart studiase fugile lui Johann Sebastian, ale lui Friedemann și Philipp Emmanuel, după care și-a extras copii ; a regretat profund moartea lui Christian.

ca parte efectivă a procesului de acumulare menţionat mai sus. De aceea nu e de mirare că Praga l-a iubit pe Mozart, sărbătorind *Nunta lui Figaro*, ca pe o revelaţie în teatrul muzical ; că i-a comandat *Don Giovanni*, străduindu-se să-l facă fericit prin darul de căldură şi certitudinea de a fi pe de-a-ntregul profund înţeles, pe care Viena i le refuzase. Şi în *Simfonia „Praga"*, compusă în 1786, există neîndoios această certitudine ; agreabila vilă Bertramka, astăzi muzeu Mozart, este încă o mărturie a simpatiei cehilor pentru muzica cea mai împlinită a stilului care le era familiar.

Mozart admirase la Praga — printre altele — impunătoarea orgă a mănăstirii Strahov şi improvizaţiile lui Johannes Lohelius Oehlischlaegel ; un alt muzician ceh, Johann Baptist Kucharz, s-a ocupat de publicarea operelor lui Mozart, în ediţie redusă pentru pian.

Printre muzicienii cehi, răspîndiţi în Europa, cel mai mare prestigiu l-au avut aceia stabiliţi la Mannheim, la curtea Electorului Carl Theodor. Orchestra de aici pare să fi fost admirabilă şi rafinamentul interpretării simfonice a pus o amprentă definitivă asupra stilului compoziţiilor acestor autori.

„Armata de generali" [1] din Mannheim este elogiată de toţi auditorii ei. Ascultînd-o ...„te crezi transportat într-o insulă magică a sunetului... Nu există orchestră în lume care să egaleze execuţiile mannheimeze. *Fortele* este ca tunetul, *crescendo*-ul, ca o cascadă puternică ; *diminuendo*, ca un rîuleţ domol dispărînd în depărtări ; *piano*, ca un suflu de primăvară. Instrumentele de suflat nu ar putea fi mai bine întrebuinţate ; te înalţă şi te poartă, reîntăresc şi dau viaţă furtunii viorilor".

Orchestra din Mannheim nu a creat, propriu-zis, procedee compoziţionale cum ar fi crescendo-ul [2], ci a reuşit să-l execute în aşa fel, încît efectul treptatei creşteri a intensităţii sonore să capete o forţă expresivă încă neîntîlnită. La fel şi risipirea sonorităţilor era condusă cu mare atenţie ; ştergerea se realiza treptat, legat, aproape imperceptibil, în nuanţe învecinate. Virtuozitatea fiecărui membru al orchestrei, alcă-

---

[1] Aşa numea Burney orchestra.

[2] Chiar Burney scrie, în 1772, că acolo „s-a născut crescendo şi diminuendo".

tuită din cîte 10 sau 11 viori, 4 viole, 4 violoncele, 4 contrabasuri, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 4 fagoturi, 2 corni, trompete și tobe (în această componență o ascultase Mozart), era verificată și obligatorie. Simultaneitatea arcușului la coarde asigura sonoritatea aceea perfect unitară care îi impresionase pe contemporani, iar preocuparea pentru plasticitatea execuției a făcut ca fortele și piano-ul să devină „culori muzicale" ce aveau umbrele lor, „tot așa precum roșul și albastrul în pictură". Aceste detalii de interpretare vor deveni încetul cu încetul norme ale stilului simfonic în compoziție. Dintre numele muzicienilor care au trăit la Mannheim e de reținut în primul rînd acela al lui Johann Stamitz [1], angajat ca violonist al curții în anul 1741 ; 4 ani mai tîrziu, este Konzertmeister și director al muzicii de cameră. Lui i se datorează perfecționarea și celebritatea orchestrei ; e probabil că a impus obiceiul, încă nerăspîndit, de a conduce orchestra de la pupitrul primei viorine, misiune atribuită pînă atunci susținătorului partidei de clavecin.

În calitate de compozitor, el este dintre aceia care, cunoscînd muzica italiană, pe Vivaldi, Sammartini, Jommelli, au adus prețioase precizări în fixarea *formei simfoniei* [2]. Temele primei mișcări sînt două și contrastante ; adoptă structura de 3 părți, dînd menuetului, plasat între partea a II-a și allegro final, o funcție stabilă ; tehnica basului continuu este cu totul părăsită, în favoarea conceptului armonic, iar execuția cerută se definește în „stilul mannheimez" care propune o subiectivitate sinceră, abundentă, chiar pasionată. Stamitz a făcut și o vizită la Paris (1754—55), unde, pe lîngă succese, a cules și importante date muzicale pe care le aduce cu sine în Mannheim. De aceea, cînd Mozart vizitează orașul și îl întîlnește pe Christian Cannabich [3], succesorul lui Stamitz, ia contact cu interpretări muzicale cum nu mai auzise nicăieri și are prilejul să cunoască, încă înainte de a ajunge la Paris, cîte ceva din gustul și metodele francezilor. De alt-

---

[1] Johann Stamitz (Jan Václav Stamic) — Havličkuv Brod, 1717 — Mannheim, 1787).

[2] A scris 74 de simfonii.

[3] Christian Cannabich (Mannheim, 1731 — Frankfurt am Main, 1798).

fel, suveranul Carl Theodor poseda o cultură franceză solidă și era mereu tentat să importe ideile și modele franceze. Arhitecților săi le indică să copieze Versailles-ul ! Relația Mannheim—Paris, oficial agreată în Palatinat, are și rezultate neașteptate ; un autor francez de simfonii, François Gossec [1] este mult influențat de Stamitz, ale cărui compoziții sînt incluse și de editorul Bayard în colecția de simfonii intitulată *La melodia Germanica* (1755). Și simfoniile lui Cannabich [2] — pentru acesta Mozart notase cuvinte de mare laudă în scrisorile către tatăl său — sînt cîntate la Paris ; de asemenea, acelea ale italianului Carlo Toeschi [3], elev al lui Stamitz, stabilit tot în Mannheim. Mozart a fost impresionat, în timpul vizitei sale, în mod special, de posibilitățile expresive ale clarinetelor, reținîndu-le ca pe utile sugestii pentru compozițiile lui viitoare. Se pare că tot Stamitz este autorul primului concert pentru clarinet și orchestră. Printre muzicanții cehi care au activat la Mannheim, se numără și Franz Xaver Richter [4], violonist, cîntăreț și compozitor, unul dintre primii autori de cvartete fără bas cifrat.

Viena se impune și ea, de pe acum, cu atît mai mult, cu cît capitala austriacă va fi decorul clasicismului în plină putere.

Un început de școală vieneză se constituie tot prin efortul unor muzicieni cehi ca : Pavel Vranicky [5], František Kramarz Krommer [6], František Kristof Neubauer [7], Adalbert Jirovec [8], Wenzel Czerny (tatăl lui Carl, autor de primă utilitate în pedagogia pianului" [9]), Jan Antonin Kozeluch [10] și nepotul său, Leopold Anton, František Xaver Dusek [11] (Mozart era legat printr-o frumoasă prietenie de soția sa Josefa ; în casa

[1] François Gossec (Vérgnies, Nord 1734 — Passx, 1829).

[2] A compus circa 100 de simfonii și uverturi.

[3] Carlo Giuseppe Toeschi (1722 [24] — 1788).

[4] Franz Xaver Richter (1709—1789).

[5] Pavel Vranicky (1756—1808).

[6] František Kramarz-Krommer (1759—1831).

[7] František Kristof Neubauer (1760—1795).

[8] Adalbert Jirovec (1763—1850).

[9] Carl Czerny (1791—1857).

[10] Jan Antonin (Johann Anton) Kozeluch (1738—1814).

[11] František Xaver Dusek (1739—1799).

lor el a terminat opera *Don Giovanni*). Autori de simfonii, concerte instrumentale, instrumentiști virtuozi sau șefi de orchestră, ei sînt astăzi rareori prezenți în viața muzicală. Aproape în aceeași măsură rămîne rar atinsă opera unor muzicieni vienezi, precum — Karl Ditters von Dittersdorf [1], „excelent autor de mîna a doua", cu o carieră strălucită, pare-se prieten, la un moment dat, cu Haydn. Și Dittersdorf a trudit la o creație de peste 100 lucrări, dintre care 35 de opere, oratorii, concerte... Nici lista compozițiilor lui Georg Christoph Wagenseil [2] nu e modestă : 70 de simfonii, pentru a numi un singur capitol ! Maestru de capelă al împărătesei Maria Thereza, el a asistat la prezentarea la curte a copilului Mozart ; acesta îi interpreta un concert pentru pian și i-a cerut să-i întoarcă paginile. Mozart a păstrat un respect sever pentru Wagenseil. Definitoriu pentru școala vieneză este genul simplu și agreabil al *divertismentului*, atît de firesc dedus din muzica populară austriacă.

O altă figură proeminentă a școlii vieneze, premergătoare clasicismului, este Georg Mathias Monn. [3] Simfonist îndemînatic, el adoptă tipul simfoniei în trei mișcări — toate în aceeași tonalitate — și introduce o a doua temă în discursul primei părți. Mișcarea a doua este, de obicei, o arie. Desigur, armonia pare încă săracă, secțiunile de dezvoltare a temelor sînt modeste, și întregul este adeseori asemănător suitei din epoca precedentă. Monn a compus — pe lîngă simfonii — messe, concerte, divertismente. Cu Cimarosa, Metastasio, Clementi și Bononcini, Viena continuă să găzduiască fertila inspirație italiană.

Al treilea oraș care invită atenția cercetătorului epocii este Salzburgul, capitala statului clerical, situat între Austria și Bavaria. Aici s-a născut Mozart și tot aici a obținut el prima și unica lui slujbă fixă la arhiepiscopul Hieronimus de Colloredo. Adept al iluminiștilor francezi, acest feudal, care inițiase unele măsuri liberale pentru cetățenii statului său, acest „prinț al bisericii", în al cărui cabinet de lucru busturile lui Rousseau și Voltaire păreau să vorbească despre o intelectualitate autentică, s-a purtat cu tînărul său muzician ca

1 Carl Ditters von Dittersdorf (1739—1799).

2 Georg Christoff Wagenseil (1715—1777).

3 Georg Mathias Monn (1717—1750).

un stăpîn brutal și complet lipsit de umanitate. Chiar dacă s-a petrecut efectiv în anul 1781 la Viena, ruptura dintre Mozart și Colloredo continuă să fie legată de Salzburg.

În peisajul muzical pe care l-am descris pînă acum, orașul cu vădită aplecare către cultura și moda italiană („Roma Germaniei") aduce numele lui Leopold Mozart, tatăl lui Wolfgang. Violonist și compozitor al curții, el merită toată cinstea pentru pomenitul tratat despre arta violinei și mai ales pentru excelenta educație muzicală dată fiului său. Tot la Salzburg a trăit Johann Michael Haydn [1] — fratele lui Joseph — deținînd funcția de Director al muzicii la curtea prințului arhiepiscop și de organist la biserica Sf. Petru. Soția lui, cîntăreața M. M. Lipp, a participat la primele reprezentații ale operelor lui Mozart. Și Michael Haydn a fost unul dintre simfoniștii de vocație ai timpului (a scris circa 50 de simfonii), vădind și calități pentru muzica de cameră (cvintetele de coarde).

La Berlin, în jurul lui Frederic cel Mare, la Kismarton, Eisenstadt, München, Oettingen — Wallenstein (renumita orchestră pentru care Joseph Haydn a compus unele lucrări) la Jena, Stuttgart, Würzburg am Main, Gotha, Brunswick, Bonn, Dresda (capitală unde în plin cult al muzicii italiene tînărul Mozart triumfă cu opera *Ascanio în Alba*), la Donaueschingen, Darmstadt etc. se desfășura o activitate muzicală susținută de muzicieni cehi (Josef Myslivecek — „il divino boemo", Franz Georg Benda, Josef Reicha, Jan Vàclav Stich-Punto etc.), italieni (N. Jommelli) și germani (C. F. D. Schubart, Johann Adolf Hasse, Johann Gottlieb Neumann etc.). Amețitoare înșiruire de nume și de centre muzicale! Ea demonstrează însă cît de intensă a fost preocuparea pentru muzică în secolul XVIII, în Austria și Germania. De aceea, prin inițiativa compozitorului Franz Anton Hoffmeister, este fondată în 1784, la Leipzig, o casă de editură; aceasta devine, în 1800, Birou de muzică, și în 1813, celebra *Editură Peters*.

---

[1] Johann Michael Haydn (1737—1806) — „Un timp Michael s-a abătut și pe meleagurile țării noastre". Eugen Pricope, *Simfonia pînă la Beethoven*, „Muzica pentru toți", Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, pag. 96.

Preferința specială de care se bucura muzica în epocă explică și faptul că oricare muzician al timpului producea o cantitate considerabilă de lucrări. Aceasta arată cît de intens era consumul și cu ce aviditate erau așteptate noile partituri.

Se compunea în genere la comandă, în grabă, adeseori chiar sub presiunea concertului a cărui dată era fixată peste cîteva zile. Compozitorii vremii erau excelenți meșteșugari, capabili să-și îndeplinească prompt obligațiile profesionale; „creația" era o „meserie" căreia nu i se atribuia nevoia harului mistic, al inspirației transcendentale! De aceea se scria atît de multă muzică și se asculta tot pe atîta; este drept, sutele de simfonii, concerte, lucrări de muzică de cameră semănau unele cu altele. În această asemănare trebuie să vedem însă *fondul de idei* și realizări muzicale curente în epocă, idei și înfăptuiri ale unor slujitori onești ai muzicii. Ei au perfecționat tehnica compoziției, formele și genurile principale, stilul armonic, predînd artiștilor de geniu un material apt de a exprima unicitatea talentului lor. *Fără asemenea cîștig de virtuozitate componistică nu ar fi fost posibilă perfecta unitate de mai tîrziu între spiritualitatea de elită și forma muzicală cea mai adecvată ei.*

De altfel, Haydn și Mozart au mai fost și ei prinși în practica vremii: scrisul la comandă, ca și numărul considerabil de compoziții sînt întru totul firești pentru mentalitatea amîndurora. Dar ei reușesc să se detașeze din mulțimea compozitorilor contemporani prin însușiri cu totul speciale. Cu toate acestea, muzica lor, desigur intens personală, poartă eticheta secolului în care artistul nu avea timp să se gîndească la el însuși, să întîrzie asupra reacțiilor individuale, provocate de împrejurările vieții, așa cum s-a întîmplat în veacul următor. Această obiectivare, stăpînirea integrală a materialului de lucru, din care se construiește opera de artă, este un aspect esențial al profilului unui compozitor clasic.

Tipică pentru epoca muzicală este și circulația valorilor dobîndite, un fel de internaționalism adoptat, care se aplică atît vieții muzicale, cît și compoziției legate foarte strîns de aceasta. Bach și Händel îl ilustrează în cel mai înalt grad în prima jumătate a secolului. Generația următoare de muzicieni, cu atît mai mult. Compozitorii circulă, își schimbă slujbele, trecînd dintr-un oraș în altul. Pe lîngă învățătura solidă deprinsă în „Conservatorul Europei", cehii aduc cu

ei o anume infiltrare a elementului național specific, care se stabilește ca un echilibru neașteptat, dar binevenit, față de constantul miraj al muzicii italiene. Cum s-a putut constata, italienii sînt încă în putere și favoare în Germania. Carl Philipp Emmanuel recomandă chiar muzicii germane o impregnare, socotită fertilă, cu strălucirea franceză și farmecul grațios al melodiei vocale italiene. „Bach din Londra", Johann Christian, este numit un timp, cu tot atîta certitudine, „Bach din Milan", în asemenea măsură călătoriile în Italia și studiile cu Padre Martini au modelat personalitatea lui de artist; Dresda continuă să mențină în Germania favoarea muzicii italiene, a operei îndeosebi, întrucîtva și pentru că aici trăiește marea cîntăreață Faustina Bordoni, soția maestrului Hasse, „il Sassone".

Influența franceză în Germania este pe cale să cedeze, deși se menține încă puternică. Mannheimul copiază Versailles-ul, prințul Nicolae Esterhazy, de asemenea, la castelul său de vară de lîngă lacul Neusiedler: „în afară de Versailles nu există poate în Franța vreun loc care s-ar putea compara în splendoare cu Esterhaz", scrie în 1784, un călător francez [1]. Cea mai frumoasă colecție de tablouri de Watteau se instalează la Potsdam; uverturile franceze, gavotele sînt executate la curțile ducale. „Stilul galant", care marchează aproape tot ce se compune, vine din Franța, ca manieră muzicală proprie rococo-ului. Pe de altă parte, Parisul respectă „muzica germană", noțiune sinonimă pentru francezi cu aceea de „muzică simfonică": îl aplaudă pe Stamitz, îl sărbătorește pe Gluck. Marele Gluck, el însuși de origine cehă, a trecut prin Viena și s-a stabilit în capitala Franței, pentru a da aici măsura geniului său pe care îl dorește, îl proclamă, „internațional".

Muzica germană se constituie însă ca o entitate ce va deveni curînd independentă. În genurile fundamentale, sonata și simfonia, ea va da primele capodopere, și va fi educatoarea noilor compozitori. În mîinile ei vor trece sceptrul și autoritatea. „În cuceririle muzicii moderne, popoarele latine vor indica scopul care trebuie atins, dar vor rămîne pe drum" [2].

---

[1] Pierre Barbaud, *Haydn*, Ed. Solfèges, pag. 55.

[2] Jules Combarieu, *Histoire de la musique*, vol. II, „Caractères generaux du XVIII siècle", pag. 301.

IV. OPERA DE LA GLUCK LA MOZART

„Lessing der Oper, die durch Göttergunst Bald auch in Mozart ihren Goethe fand“ [1]

Profeția lui Diderot

Cavalerul Gluck [2], celebrul compozitor care se făcuse cunoscut în Italia (Milano, Bologna, Cremona, Veneția, Napoli, Roma) și la Viena, unde prezentase două dintre lucrările lui mari, revelatoare — *Orfeu și Euridice* (1762) și *Alcesta* (1767) — se instalează la Paris în anul 1773, propunînd publicului francez o nouă premieră : *Iphigenia în Aulida.*

Avea 60 de ani, o experiență de artă și de viață, cunoștințe acumulate care îi oferiseră, de-abia la maturitate, conștiința valorii personale și puterea de analiză extraordinare, în urma cărora intuise, aproape exact, ceea ce era fals și demodat în teatrul de operă italian. Se dovedise însă nu numai un diagnostician de forță, ci un geniu creator de noi valori estetice, atunci cînd, împreună cu poetul Calzabigi, imaginase *Orfeul* său și își exprimase răspicat punctul de vedere, în scrisoarea de dedicație a operei *Alcesta.* Gluck

---

[1] „Lessing al operei, care prin bunăvoința zeilor și-a găsit pe Goethe al său, în Mozart“ — *Sonet* de Friederich Strauss, scris în 1848, cu ocazia inaugurării monumentului lui Gluck, din München. Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois,* „Gluck“, pag. 245.

[2] Cristoph Wilibald Gluck (Erasbach, 1714 — Viena, 1787).

a început prin a reforma opera *seria* italiană. Cum a căpătat însă arta, reforma lui, înfățișarea și valoarea lor de sinteză ? Căci tocmai această generalizare de rafinată gîndire estetică și măiestrie componistică le determină valoarea clasică.

Opera lui Gluck a fost expresia vie a timpului său, opera unui muzician de geniu, care a știut să dea formă artistică principiilor și dezideratelor exprimate cu vehemență timp de două decenii, de către cele mai înzestrate spirite ale vremii — iluminiștii francezi — a căror participare energică la discuțiile în jurul spectacolului de operă se făcuse simțită încă din timpul vieții lui Rameau.

O enumerare a cîtorva date memorabile va fi grăitoare. *Iphigenia în Aulida* — operă franceză pe un libret inspirat de Racine — poartă data : 1774. Rameau moare în 1763 ; în acest deceniu nimic de răsunet în teatrul francez, doar două opere mai răsărite, de Phillidor și Monsigny. Spectacolul italian la Paris cu *Serva padrona* de Pergolese are loc în 1752 ; o dată cu el se declanșează celebrul război al bufonilor, pregătit de Grimm în „Scrisoarea despre Omphale" — opera lui Destouches — și continuat cu violență acidă de Rousseau în faimoasa lui „Scrisoare despre muzica franceză". Rameau, pe care enciclopediștii îl salutaseră intuind în natura spiritului său înrudirea profundă cu principiile lor (Grimm îl lăudase chiar), este deodată renegat de Rousseau și nu numai atît : filosoful demonstrează incapacitatea lui artistică în teatrul muzical, opunîndu-i veselia, facilitatea și grația italienilor, ca pe adevărate modele de „întoarcere la natură".

Rameau n-a fost un om amabil, care să fi știut să cultive relații personale ; era morocănos și intransigent. Așa cum făcuse imprudența să refuze lectura operei *Muzele galante* de Rousseau, declarînd, după ascultarea cîtorva fragmente, că „autorul nici nu știe muzică", răspunde, și de astă dată, brutal scriitorului și epistolei sale denunțătoare. Grimm îl părăsește pe Rameau ; Diderot dovedește o oarecare doză de imparțialitate ; D'Alembert, la început mărinimos și animat de o sinceră dorință de a defini (în „Discursul preliminar al Enciclopediei — Elemente de muzică teoretică și practică") personalitatea compozitorului francez, este, pînă la urmă, agasat de atacurile acestuia la adresa enciclopediei. Astfel că, iată-i pe toți filosofii angajați, cu mai multă sau

mai puţină vehemenţă, în lupta pentru opera italiană, dar mai ales împotriva lui Rameau. D'Alembert este silit să recunoască, în „Eseul asupra libertăţii muzicii", că Rousseau şi-a atras mai mulţi duşmani, lui şi Enciclopediei, prin faimoasa scrisoare, decît prin toate lucrările lui anterioare. De altfel, conflictul luase proporţii atît de neaşteptate, stîrnise pasiuni atît de multiple, se susţinea prin atîtea elemente subtile şi imprevizibile, încît tot D'Alembert declară că „Unii oameni consideră sinonime expresiile bufonist şi republican, frondeur şi ateu". Culmea încăierării trece dincolo de limitele subiectului în sine, cînd partizanii operei franceze obţin un decret de expulzare a trupei italiene (1754). La baza acestei dispute teoretice părea să fie principiul fundamental al concepţiei enciclopediştilor : reîntoarcerea la natură, pe care şi Rameau o susţinea, dar în stilul cartezian, lucid, mai degrabă teoretic al gîndirii sale.

Opera italiană era şi ea foarte departe de aspiraţiile reale ale enciclopediştilor. Numai tensiunea luptei şi argumentele necesare momentului au putut să-i determine pe aceştia să fie îngăduitori cu un spectacol în fond modest (Grimm recunoaşte aceasta atunci cînd spune „Ce-am cîştigat ? Nu ne va mai rămîne nici operă franceză, nici italiană... căci, să fim de bună credinţă, opera italiană este un spectacol la fel de imperfect, al cărui ornament sînt cîntăreţii : totul este sacrificat plăcerii urechii"). Dar Rousseau, cu subiectivismul lui agresiv, nu uitase probabil vechiul ultragiu pe care i-l adusese Rameau şi găsise pretextul de a se răzbuna. E sigur că nici Rameau, nici italienii nu corespundeau viziunii sale atît de speciale asupra „întoarcerii la natură". Autorul *Confesiunilor* şi al *Reveriilor* introdusese în gîndirea europeană şi în modalităţile literare ale epocii o formulă cu totul nouă de exprimare a „eului", a individului ; natura umană înseamnă la Rousseau sentiment, ceva fragil şi intim, care corespunde unei descoperiri a resurselor afective ale omului, ale sensibilităţii simple, primitive. Nu fusese Rousseau acela care denumise, cu o intuiţie genială, frumuseţile solitare şi poetice ale lacului Léman ca fiind „romantice" ? Rousseau a fost premergătorul secolului XIX, iniţiatorul unei stări de spirit care va caracteriza epoca romantică. Ori, pentru Rameau, cuvîntul francez „âme" — în traducere „suflet" — însemna cu siguranţă „inteligenţă". Sigur că Rameau îl

exaspera pe scriitor și tot atît de sigur că pornirea violentă și o vizibilă trufie în a-și presupune o competență muzicală pe măsura genialității sale în domeniul literelor l-au determinat să exalte ceea ce, de fapt, nu corespundea decît într-o oarecare măsură intențiilor sale! Pînă și în această inconsecvență desluşim o doză de subiectivism de tip romantic. Dar Rousseau era puternic, avea forța prestigiului, a prieteniilor aliate, și mai ales pe aceea a condeiului, care tulbură cîteodată cîntul armonios al Euterpei!

Gluck era omul care a simțit aceasta și, sigur pe talentul lui inovator, a țintit bine atunci cînd a însoțit instalarea lui la Paris de înfiriparea unor relații cordiale cu Rousseau. El scria în anul 1773 în „Mercure de France" din 8 februarie... „Cu ajutorul faimosului Rousseau, din Geneva, pe care mi-am propus să-l consult, am fi putut, poate, împreună, găsind o melodie nobilă, sensibilă și naturală, cu o declamație exactă după prosodia fiecărei limbi și caracterul fiecărui popor, să fixăm mijlocul de-a compune o muzică proprie tuturor națiunilor" [1]. Undeva Gluck avusese grijă să declare că darurile muzicale ale lui Rousseau îl uimiseră și că dacă scriitorul s-ar fi dedicat în principal compoziției, ar fi reușit lucrări importante pentru destinele muzicii.

Gluck găsește deci la Paris terenul favorabil fructificării talentului său și se declară pentru o artă rezultînd din resursele mai multor națiuni. El reușește să devină o forță a teatrului muzical clasic, iar pentru francezi, ultima și cea mai completă realizare a operei versailleze. Nu Gluck a șters gloria lui Rameau, așa cum părtinitor susține Debussy, în celebrul și infamantul său articol, în care distruge, fără prudență, și ceea ce este bun în Gluck, pentru a pune în loc o imagine cumva idealizată a lui Rameau [2]. Atunci cînd Gluck a sosit la Paris, Rameau dispăruse nu numai din viață, ci și ca artist. Oare nu scrisese Diderot, încă din 1757, anul în care autorul lui *Castor și Polux* mai adăuga un act *Surprizelor amorului*: „Să se arate omul de geniu care trebuie să instaleze adevărata tragedie, adevărata comedie în teatrul

---

[1] Bernard Champigneulle, *L'âge clasique de la musique française*, cap. XIII, „Gluck", Paris, pag. 241.

[2] Claude Debussy, *Dl. Croche antidiletant*.

liric... Nu este vorba de o reformă a teatrului". Aceste rînduri sînt limpezi pentru opinia curentă a acelui moment. Revirimentul de glorie, pe care trezirea conștiinței naționale a francezilor, concretizată la sfîrșitul secolului trecut și în redescoperirea lui Rameau de către muzicienii strînși de Vincent d'Indy și Charles Bordes în jurul „Scholei Cantorum" din Paris, era justificat; dar cît de meschine par astăzi clamările „Trăiască Rameau! Jos Gluck!", lansate cu elan, la un concert alcătuit, în 1904, din fragmente din operele lui Jean Philippe! Cert este însă că Gluck corespundea idealului formulat de Diderot și că în materie de stil, el este mai curînd într-o zonă franceză a influenței lullyste! Arta lui Gluck este însă o artă europeană, cu rădăcini în cele trei țări care au produs cultura clasică: Italia, Germania și Franța. Omul și artistul Gluck sînt de asemenea un produs internațional. Născut în Boemia, Gluck a învățat întîi la Praga, apoi, după episoade aventuroase, ajunge la Milano, unde devine elevul lui Sammartini [1] și începe să compună opere „à l'italienne", cu destul succes. Cuplajul cu celebrul libretist Metastasio este favorabil formării stilului său italian. Gluck are succes, deși pare a se supune deocamdată gustului răspîndit în acest al optsprezecelea veac, care se reflectă în pînzele lui Guardi și Canaletto ca o lume a măștii și a carnavalului, unde totul pare dăruit iureșului desfătării ușoare, unde mănăstirea este „conservator" [2], iar călugărițele, frumuseți, preferînd logodnei cu Dumnezeu, bucuria terestră a iubirilor mondene!

Iată că acea Veneție, de unde, cîndva, corurile și „simfoniile sacre", imaginate de Giovanni Gabrieli în biserica San Marco, se răspîndiseră în lume ca un ideal al muzicii pure și al științei muzicale, fusese nu de mult batjocorită de pana incisivă a unui cetățean de elită, poet, avocat, membru al Consiliului celor 40, compozitor, în scrierea sa *Teatrul la modă;* Benedetto Marcello [3] criticase în rîndurile acelea tot ceea ce Gluck va înfiera și el mai tîrziu.

---

[1] Giovanni Batista Sammartini (Milano, 1698 — Milano, 1775).

[2] „L'Ospedale della Pieta" din Veneția, mănăstire de călugărițe și școală de muzică, unde a fost profesor Antonio Vivaldi.

[3] Benedetto Marcello (Veneția, 1686, — Brescia, 1739).

Opera italiană era un concert costumat unde domneau autoritare, puterea vedetelor zilei, disprețul pentru adevăr, pentru cuvînt și gestul veridic, virtuozitatea ostentativă, un spectacol de unde dispăruse nobila demnitate tragică a lui Monteverdi și frumusețea echilibrată a operelor mari scrise de Alessandro Scarlatti [1]. Gluck însă nu a rămas în Italia, a cutreierat Europa, oprindu-se în popasuri, mai lungi sau mai scurte, în marile ei capitale. Cea mai folositoare i-a fost poate călătoria, total lipsită de succese, la Londra, unde ajunge în anul 1746. Aici îl întîlnește pe Händel, care nu l-a prețuit de fel. A formulat despre el una din frazele acelea ironice, pentru care a rămas celebru, și anume că „bucătarul său s-ar pricepe mai bine la contrapunct". Totuși, se pare că „Ursul" l-ar fi primit destul de civilizat, dîndu-i sfaturi cum trebuie scrisă muzica pe gustul publicului englez [2].

Gluck însă a luat cu sine din Anglia, unde asistase și la premiera oratoriului *Iuda Maccabeus,* cultul pentru muzica lui Händel. Multe fire îi apropiau pe cei doi : asemănătoare este mai ales energia vitală, exprimată și susținută de vigoarea ritmurilor insistente, desfășurate cu vigoare și solemnitate. Gluck a tratat și el două din temele abordate de Händel : *Alcesta* și *Armida.*

Dar semănau și ca temperament, în impulsivitate, intransigență, ca prezență tumultuoasă și voluntară în viața artistică, în raporturile cu interpreții și cu publicul. Dacă pe atunci s-ar fi povestit că Gluck s-a repezit la cîntăreața italiană Cuzoni, cu intenția de a o arunca pe fereastră fiindcă refuzase să cînte o arie așa cum îi ceruse („Doamnă, știu că sînteți o veritabilă drăcoaică, dar am să vă fac să vedeți că eu sînt Belzebuth în persoană, șeful dracilor") și că Händel i-ar fi spus celebrului coregraf Vestris că un artist care își poartă toată știința în călcîie n-are dreptul să dea cu piciorul într-o operă ca *Armida,* sau ar fi amînat un spectacol în ultimul moment, motivînd, cu toate că era invitată întreaga

---

[1] Alessandro Scarlatti (Palermo, 1660 — Napoli, 1725), tatăl lui Domenico, compozitorul de opere care a marcat destinul școlii napolitane.

[2] Jean d'Udine, biograful lui Gluck, afirmă că Händel ar fi spus : „trebuie să le faci ceva tumultuos, care să imite zgomotul baghetelor pe un tambur". *Gluck — Les musiciens célébres,* pag. 39.

curte, că pregătirea lui este încă defectuoasă, ar fi fost de crezut ; în fiecare din aceste anecdote adevărate, eroul este, în realitate, celălalt. Ele se potrivesc perfect tipului de artist totalitar, încăpățînat, setos de perfecțiune, conștient de valoarea personală, tip pe care-l întruchipează — deopotrivă — amîndoi.

Din eșecul la Londra al operei *Piramo și Tisbe*, Gluck a fost suficient de inteligent să tragă învățăminte ; era o operă scrisă în „pasticcio", deci o adaptare, pe un libret nou, a unor arii compuse anterior.

Pentru un om de bun simț, dotat cu intuiția lui formidabilă, a apărut clar faptul că orice muzică teatrală trebuie să exprime cu multă pregnanță o situație dramatică. Aceasta devine ideea fundamentală a reformei sale, formulată concentrat și simplu, aproape elementar de simplu. Este cîteodată meritul geniului de a descoperi un adevăr elementar ce pare firesc ca și natura, dar pe care nimeni nu l-a formulat încă ! Gluck meditează și prepară temeinic reforma sa, care este, în linii generale, anterioară stabilirii lui la Paris. Reîntors la Viena, el se întîlnește cu un poet eminent, Raniero de Calzabigi [1], admirator al lui Racine, care îl ajută să fixeze într-un prim-model încercările lui anterioare de a concentra acțiunea, de a-i da unitate, de a reflecta un gust teatral mai modern în muzică. Onest, Gluck recunoaște că primele lui opere mari (încă opere italiene) sînt *Orfeu și Euridice* și *Alcesta*, lucrare capitală, pe care abia în 1774 și, respectiv, 1776, le va prezenta în versiune franceză la Paris. Reforma operei italiene se încheiase cu *Paris și Elena*, în anul 1770.

Ce a urmărit și a realizat, treptat, Gluck în aceste opere ? Compozitorul o afirmă răspicat în scrisoarea de dedicație a *Alcestei* către ducele de Toscana, publicată în 1769, ca prefață la prima ediție a operei. Cităm cîteva fragmente : „Cînd am început să compun muzica la «Alcesta», mi-am propus să elimin toate abuzurile pe care venitatea prost înțeleasă a cîntăreților și excesiva complezență a compozitorilor le-au introdus în opera italiană și care, din cel mai pompos și

---

[1] Raniero de Calzabigi (1714—1795) ; în *Dizertație asupra poeziei dramatice a domnului abate Pietro Metastasio*, el judecă grav pe cel mai reputat libretist al timpului.

mai frumos dintre toate spectacolele, l-au făcut cel mai plicticos și cel mai ridicol ; am căutat să readuc muzica la veritabila ei funcțiune, aceea de a secunda poezia, pentru a întări expresia sentimentelor și interesul situațiilor, fără să întrerup acțiunea și să o îngheț, prin ornamente inutile.

M-am ferit deci de a întrerupe un actor din căldura dialogului, pentru a-l face să asculte o ritornelă plicticoasă, sau să-l opresc în mijlocul discursului său pe o vocală favorabilă, fie pentru a desfășura într-un lung pasaj agilitatea vocii lui frumoase, fie pentru a aștepta ca orchestra să-i dea timpul să-și recapete răsuflarea pentru a face un punct de orgă".

...„Am imaginat că uvertura trebuia să prevină pe spectatori asupra caracterului acțiunii pe care o vor vedea, și să le indice subiectul ; că instrumentele nu trebuie puse în acțiune decît în proporție cu gradul pasiunilor..."

...„Am crezut de asemenea că cea mai mare parte a muncii mele trebuie să se reducă la a căuta o frumoasă simplicitate și am evitat să fac paradă de dificultăți în dauna clarității ; n-am dat nici o însemnătate descoperirii unei noutăți, decît atunci cînd ea era în mod natural izvorîtă dintr-o situație și legată de expresie : în fine, nu există nici o regulă pe care n-am sacrifcat-o, cu bună știință, în favoarea efectului..."

Cu multă decență Gluck vorbește despre rolul lui Calzabigi [1], care l-a ajutat îndeaproape în concepția operelor sale. Valoarea realistă a adevărului dramatic devine norma principală a conduitei lui Gluck în teatrul muzical, religia lui, pe care o profesează cu o tenacitate mistică, afirmînd că îi este indiferent, ba chiar nu dorește să placă într-o sală de concert ; că cea mai mică alterare a unui detaliu scenic sau de execuție distruge sensul unui întreg tablou, în așa fel încît minunata arie „Am pierdut-o pe Euridice" ar putea să devină „o arie de marionete". În orice caz, Gluck nu va renega niciodată perioada lui italiană, deoarece aceasta a constituit pentru el epoca de formare ca artist, culminînd cu operele în care s-a desăvîrșit esența reformei lui.

---

[1] Mai puțin generos, poetul a publicat în anul 1784, la 22 de ani după premiera lui *Orfeu*, în „Mercure de France", o scrisoare de unde s-ar deduce că Gluck a urmat în operă numai indicațiile sale.

În cei zece ani pe care îi petrece la Viena ca muzician al curţii, Gluck acumulează, pe lîngă experienţele muzicale ale unor contemporani care consolidau stilul epocii, şi rezultatele propriilor sale încercări în genul operei comice de tip francez. Elementele viziunii sale se întrezăreau în *Orfeu,* deci ele s-au constituit într-un sistem de opinii teoretice demonstrate consecvent în structura partiturilor muzicale.

Partitura franceză [1], originală, la *Orfeu,* conţine în cîteva rînduri argumentul fabulei şi notaţia că Ovidiu pomeneşte această legendă în cartea a X-a *Metamorfozelor,* iar Virgiliu, în al patrulea cînt din *Georgicele,* şi în al şaselea din *Eneida.* Mitul despre cîntăreţul care înlănţuia prin farmecul artei sale voinţa oamenilor, îmblînzea fiarele şi emoţiona chiar şi natura, unul din cele mai răspîndite în cultura antică, are o viaţă neîntreruptă de-a lungul veacurilor. Tragedia lui, cîntată de atîţia poeţi, este o tragedie a iubirii.

Concentrarea acţiunii la elementele ei esenţiale, sobrietatea faptelor care se leagă logic unele de celelalte, fără nici un fel de „punţi decorative" între episoade, sînt mijloacele prin care opera este ferită de artificial. Economia domneşte ca principiu absolut, în numărul restrîns de personaje, în desfăşurarea aproape lineară a dramei, care tratează un singur sentiment de dimensiuni uriaşe, în proporţionalitatea scenelor şi în discernămîntul tratării lor vocale şi simfonice. Pentru a elimina complet orice urmă de manierism, Gluck renunţă la recitativele „secco", astfel că discursul pur muzical este continuu ; e o soluţie revoluţionară pentru teatrul

---

1 Ne referim la partitura franceză pentru că ea este, totuşi, ultima versiune a operei acceptată de compozitor. Iată subiectul : Nimfa Euridice, soţia lui Orfeu moare muşcată de un şarpe. Înduplecaţi de suferinţa lui, zeii îi permit să pătrundă în cîmpiile Elizee şi să-şi regăsească soţia ; condiţia lor este ca Orfeu să nu o privească pe drumul de întoarcere. Dar implorările Euridicei, care nu înţelege de ce Orfeu nu o priveşte, dragostea lui prea puternică îl determină să-şi calce făgăduiala. Euridice moare pentru a doua oară şi Orfeu o pierde pentru totdeauna. În adaptarea franceză a operei, finalul a fost schimbat. Zeul Amor salvează din nou pe cei doi soţi, a căror iubire merită să supravieţuiască. Versiunea iniţială era mai conformă cu spiritul tragediei, cu pasiunea lui Gluck pentru adevărul dramatic.

muzical! Melodiile sînt de o mare puritate, degajate de o încărcătură excesivă de ornamente; toate scenele au o valoare emoţională aproape la fel de intensă.

Plîngerea lui Orfeu, la începutul operei („Ah, această pădure liniştită şi întunecată"), chemările lui disperate („Euridice!") într-un dialog sensibil cu corul păstorilor şi nimfelor, şi apoi aria mare care urmează tabloului prim (aici Gluck a intuit traducerea muzicală a durerii) introduc atmosfera gravă a operei.

Prima scenă din al doilea act este poate cea mai dramatică în sensul spectacular al ciocnirii între viaţă şi moarte, între principiul binelui, al luminii, întruchipat de Orfeu şi Demonii care păzesc intrarea în infern. Accentelor implacabile ale corului („Cine este îndrăzneţul"...), Gluck le opune glasul magic al poetului cîntăreţ, acompaniat de lira lui sublimă (harpa); concluzia scenei, cîntecul spiritelor infernale învinse de artistul căruia suferinţa îi înnobilează inspiraţia, strecurînd în implorarea lui o vrajă irezistibilă, nu are nimic fals. Un contrast reuşit este evocarea cîmpiilor Elizee, unde umbrele fericite alunecă într-o lume de vis. Orfeu fusese acompaniat de o harpă şi de orchestra de coarde. Demonii, de ansamblul simfonic. Pentru cîmpiile Elizee, Gluck imaginează surpriza timbrului suav al flautelor (eliminate pînă acum), pentru a da mai multă veridicitate atmosferei de senină reculegere paradisiacă. O nouă arie a lui Orfeu, uimit de splendoarea locurilor acelea, pe care nici un om nu le-a privit („Cît este de pur cerul în aceste locuri"), este introdusă aici; compozitorul însoţeşte vocea cu un acompaniament orchestral aproape descriptiv, evocînd sonor murmurul pîraielor şi cîntecul păsărilor. Cunoscuta arie, „Am pierdut-o pe Euridice", urmează duetului în care acesta a implorat, s-a zbuciumat, şi-a pierdut răsuflarea tînjind după o privire a soţului iubit. Recitativele care încadrează aria au o vigoare dramatică, cel puţin egală în expresie cu acest genial moment liric, ce i-a adus compozitorului atîta glorie. Finalul, adăugat în versiune pariziană după gustul unor oameni care nu suportau nici o tristeţe fără remediu, nu rămîne, nici din punctul de vedere al partiturii muzicale, în nobila ţinută a operei; semn că, acolo unde dramaturgia era subţire, Gluck nu reuşea decît o muzică bine scrisă, agreabilă, un perfect model de statuetă rococo, neluminată de scînteia inspiraţiilor sale elevate.

Alcesta este poemul antic al iubirii generoase, poemul fidelităţii şi al sacrificiului (libretul, după Euripide, aparţine tot lui Raniero Calzabigi). Soţia care alege moartea, neacceptînd viaţa în straiele cernite ale doliului după soţul iubit.

Mama care renunţă la bucuria de a-şi întovărăşi copiii pe drumurile şovăitoare ale tinereţii, încredinţîndu-i ocrotirii părinteşti a tatălui lor. Femeia care acceptă gîndul frîngerii trupului ei frumos, despărţirea de aerul dimineţilor însorite, despărţirea de lumină, de tot ce este proaspăt şi trăieşte în natură, pentru a oferi viaţa ei în schimbul absurd cerut de orgoliul zeilor [1].

Gluck reuşeşte să dea acestui poem o zguduitoare măreţie tragică însoţindu-l de o muzică patetică şi nobilă, sensibilă la toate nuanţele afective ale acţiunii.

Monologurile Alcestei capătă prin muzică o vibraţie patetică ; ea nu acceptă uşor absurditatea morţii, ci cu spaimă şi regrete. În marea arie de la sfîrşitul actului I — „Divinităţi din Styx" — se zbate temperamentul unei femei eroice, nu în cuvinte declamatorii, ci în fraze muzicale aspre, colţuroase, acompaniate de o orchestraţie compactă. Duetul în care Admet simte în răspunsurile şovăielnice, în tristeţea Alcestei, că ea îi ascunde ceva, cîntul disperat al regelui aflînd hotărîrea soţiei sale, cuvîntarea către Apollo a marelui preot, comentariile tulburate ale corului, întruchipînd poporul din Tessalia îngrozit de verdictul zeilor, sînt momente în care compozitorul a dovedit, în pagini de muzică elaborată cu ştiinţă şi pasiune lirică, vitalitatea teoriilor sale. Uvertura este unul din cele mai realizate prologuri simfonice de operă clasică, pregătind în accentele grave ale introducerii lente (acorduri pline, solemne, structura polifonică din allegro central), atmosfera şi simbolurile dramatice ale operei.

După *Orfeu* şi *Alcesta,* un geniu atît de puternic simţise nevoia să se depăşească : sosise timpul în care Gluck se avîntă

---

1 Subiectul : Regele Admet este sortit pieirii, şi Thanatos, zeul morţii, se află pe pragul palatului din Phere. Ultima speranţă este aşteptată în cuvîntul lui Apollo invocat de marele preot. Dar zeul a arătat o îngăduinţă vicleană : Admet va trăi dacă un alt muritor se va hotărî să coboare în Hades în locul lui. Nimeni nu are curajul să se despartă de viaţă în afară de regina Alcesta. Însănătoşit, regele află care este preţul vindecării sale şi nu-l acceptă : însoţeşte pe Alcesta în drumul către Infern. Dar Charon, vîslaşul care duce în luntrea sa trupurile celor hărăziţi a pătrunde în lăcaşul umbrelor, nu mai poate schimba destinul : un zeu mărinimos, Hercule, preţuind credinţa, fidelitatea şi curajul celor doi soţi le dăruieşte viaţa.

dincolo de limitele unei școli și ale unui stil [1], pe care, în fapt, le și depășise. De altfel, el mai compusese încă o mică lucrare, o culegere de lieduri pe versuri de Klopstock, poet pe care îl admira și pe care l-a cunoscut peste cîțiva ani. Nu valoarea intrinsecă a odelor le ține în atenția noastră, ci mai curînd semnificația lor. În aceste exemplare primitive de lied („Klopstock's Oden und lieder beim clavier zu singen in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck"), Gluck este un precursor al unui gen specific german ; înrudirea unora dintre aceste melodii cu operele anterioare și cu *Ifigenia în Aulida* enunță un anume caracter germanic prezent în gîndirea muzicală a lui Gluck.

Cu prilejul voiajului la Londra, în 1746, Gluck se oprise și la Paris ; nu există însă date sigure cu privire la acest popas în Franța, astfel că rămîne o presupunere, faptul că el ar fi ascultat, la acea dată, opere de Rameau.

În schimb, e probabil că a cunoscut, la Londra, muzica lui Lully, unde clasicul francez deținea încă o glorie sigură. Înainte de a ajunge să scrie opere serioase franceze, Gluck a făcut și experiența operei comice, pe text francez ; aceste compoziții — de un număr considerabil — au fost o bună ocazie de familiarizare cu specificul și rafinamentele unei limbi care îi era complet străină. Ca și Lully, Gluck nu a vorbit niciodată perfect limba franceză, dar a știut să deslușească, dincolo de fonetică, spiritul limbii, pe care l-a acordat cu gîndirea clasicilor francezi. Iată-l pregătit pentru marea încercare de a cuceri la Paris supremația europeană, cu atît mai mult, cu cît *Alcesta* era construită pe un plan arhitectonic proporțional și armonios, avînd ceva din modul în care francezii concepeau opera.

Cînd sosește la Paris, Gluck aduce cu el o nouă partitură „franceză" încheiată : *Ifigenia în Aulida*, pe un libret după Racine, semnat de Du Roullet. O premieră explozivă are loc la 19 aprilie 1774. Compozitorul conta pe sprijinul dauphinei Marie Antoinette, fiica împărătesei Maria Thereza, care dorea ca și în Paris să triumfe muzicianul din Viena. Triumful este lansat încă de la uvertura, de o anvergură simfonică uimitoare pentru timpul acela. Ea este interpretată, la cererea

[1] E vorba de școala și stilul operei italiene.

spectatorilor, de două ori. Wagner va admira partitura operei, considerînd că anumite teme sînt o prefigurare a principiului leitmotivului.

Al doilea spectacol cu care Gluck încîntă Parisul este versiunea franceză a *Alcestei* care — spune el cu trufia oamenilor puternici care cred în talentul lor — „nu trebuie să placă numai în prezent, în noutatea ei ; nu există timp pentru ea ; afirm că va place tot atîta în două sute de ani, dacă limba franceză nu se va schimba"...

Pînă la sfîrşitul vieţii, Gluck mai produce *Armida* (1777), într-un duel peste veac cu Lully, fiindcă foloseşte tot libretul vechi al lui Quinault. Succesul e mediocru, mai ales enciclopediştii par obosiţi de Gluck şi se arată chiar adversari ai săi. Apoi *Ifigenia în Taurida* (1779) — cu libretul de Guillard — operă cu o veritabilă ţinută gluckistă, anticonformistă, plină de îndrăzneală, cu scene intense, grave, reuşind un admirabil portret al eroinei principale. Ultima lui operă, *Echo şi Narcisse* (1779), pe un libret de baronul Eschovy, nu are succes : Gluck suportă greu înfrîngerea, reproşînd-o amar parizienilor.

Dacă Parisul a încununat consacrarea europeană a lui Gluck, el a fost, neîndoielnic, un cîmp de uzură a energiei şi forţei lui creatoare. În preajma curţii franceze nimic nu putea rămîne neatins de interese obscure ale partidelor de curtezani. Fiindcă austriaca Marie Antoinette proteja pe Gluck, partizanii amantei regelui, frumoasa Du Barry, au determinat-o pe aceasta să-l aducă din Italia pe Piccini [1], pentru a se opune şi astfel rivalei sale. Aşa a izbucnit un alt aprig conflict, de proporţii inimaginabile : pamflete, satire, epigrame, scrisori publice, confecţionate cu pana muiată în veninul unei duşmănii inutile, pentru care cei doi compozitori nu au fost decît simple marionete, cărora li s-a otrăvit existenţa !

Jules Combarieu judecă cu cumpătare fenomenul, afirmînd că el nu interesează istoria muzicii, ci pe aceea a mo-

---

[1] Rolland de Candé, în *Dicţionarul muzicienilor*, afirmă că Marie Antoinette îl proteja pe Piccini ; să fie vorba de o atitudine complet modificată a reginei, care, după premiera *Ifigeniei*, scrisese surorii ei despre Gluck, vădind o mare afecţiune pentru el, sau o informaţie greşită ?

ravurilor. Cert este că Gluck a fost obiectul unor critici stupide. Piccini [1], care avusese mare succes la Roma cu o operă pe un libret de Goldoni, *La buena figliola,* retrăiește triumful roman la Paris. Avea o facilitate extraordinară (a compus peste 100 de opere), un talent de melodist inspirat și un real instinct teatral.

Ca om, Piccini era modest, timid, străin de intrigi și incapabil să facă vreun rău premeditat, astfel că cearta, zumzetul viespilor din jurul său l-au deservit în mod grav, deși s-ar fi putut mîndri că Marmontel și intelectuali de vază ca enciclopediștii sînt de partea sa.

Mai mulți ani balanța între succes și faliment s-a tot înclinat fie pentru unul, fie pentru celălalt compozitor. Judecata istoriei a dat însă o rezolvare categorică conflictului, acordînd lui Gluck confirmarea triumfului pe care îl merita. Practic, Piccini rămîne astăzi un necunoscut, pe cînd rivalul său este un clasic al operei în secolul XVIII. Gluck a creat un teatru muzical de prestigiu european, folosindu-se de tradițiile a trei culturi — italiană, germană, franceză — pe care le-a depășit cu îndrăzneala geniului său dramatic.

Figaro, Don Giovanni sau idealul iubirii statornice

Printre clasicii muzicii, Mozart rămîne solitar, într-o regiune feerică pe care o stăpînește precum Jupiter Olimpul : acesta este domeniul unde Euterpe [2], Thalia [3] și Melpomena [4] au izbutit — împreună — să dăruiască spiritului său bucuria de a crea. Era cea mai mare bucurie dintre acelea multe pe care i le-a oferit arta, căci, declara el : „Înainte de toate, pentru mine este opera“ ! (17 august 1782). Teatrul l-a obsedat toată viața și rari sînt muzicienii care au ajuns la asemenea împlinire, totală, într-un domeniu, ca Mozart în operă.

---

[1] Niccolò Piccini (Bari, 1728 — Passy, 1880).

[2] Euterpe — muza muzicii.

[3] Thalia — muza comediei.

[4] Melpomena — muza dansului.

Sensibilitatea, umorul, intuiţia, simţul ascuţit al realităţii, întregul complex al entuziasmului şi neliniştilor care agitau temperamentul său, puterea de a se îmbogăţi sufleteşte necontenit din resursele inspiraţiei şi gîndirii sale, toate acestea îi deschideau drumul către teatrul muzical, care i se părea a fi cea mai vie şi diversă manifestare de artă. Gluck se dovedise un geniu exclusiv dramatic ; el simţise nevoia să intervină teoretic pentru a impune şi în planul generalizator al esteticii concepţiile sale revoluţionare şi — pînă la urmă — compoziţiile sale. Mozart cunoaşte lucrările lui Gluck, la Viena şi apoi la Paris. Îl admiră, dar pasiunea lui pentru operă este o mistuitoare sete a organismului propriu. Nimic sugerat din afară ; de aceea, nu se poate linişti decît sorbind avid şi continuu din sursa care există în el însuşi. Stă în puterile lui să-şi descopere voinţa de a organiza crîmpeie din jocul vieţii, de a imagina oameni, caractere, de a le pune în mişcare, hotărînd evoluţia lor ; aceşti oameni, uneori reali, alteori simboluri ale unor tipuri umane, se exprimă cu un firesc total, în genul de artă cel mai artificial. Miracolul teatrului mozartian începe în momentul în care convenţia cîntului este acceptată cu plăcere de spectator, fiindcă întreaga acţiune se află „încrustată“ în muzică ; ea nu se adaugă cuvintelor, nu le acompaniază, nu le mutilează, nu le înfrumuseţează, ci defineşte situaţia dramatică o dată cu ele.

Contemporan cu Gluck, Mozart nu avea nici o înclinaţie pentru principiul teoretic ; considera, blînd şi fără patimă în discuţie, că muzica este suverană în teatrul muzical. Părea că, în felul acesta, îl contrazice pe ilustrul reformator al teatrului liric, dar se dovedea în fond de aceeaşi parte a baricadei ; idealul lui era, de asemenea, „adevărul dramatic“. Cu un instinct psihologic mai pronunţat în intuirea individualităţilor, mai cuprinzător în diversitatea tipurilor create, Mozart a atins acest ideal în dramatismul profund al muzicii sale.

Cu atît mai mari sînt virtuţile lui de autor dramatic, cu cît el evită frumoasa lume exemplară a antichităţii, dialogul între oameni şi zei, caracterele unice, eroismul superb, sentimentele supradimensionate justificînd sacrificiul. Toate acestea, aparţinînd extraordinarului, sînt atît de departe de cotidian, încît suportă mai uşor „cîntul“ ca mijloc de expresie. Mozart îşi pune contemporanii să cînte, în mijlocul uni-

versului lor „rococo" și are ambiția să le scrie roluri convingătoare, extrase chiar din existența lor.

Aparent, nimic mai facil și mai străin de autenticul vieții decît cele mai multe din subiectele și „metamorfozele" acțiunii în operele sale : farse copilărești, incredibile, fantezii agreabile dar fade, simple însăilări de situații neverosimile, o bufonerie care n-ar trebui să mai smulgă vreun zîmbet. N-ar trebui, poate, dar iată că Osmin e irezistibil, și că furia lui neputincioasă ne amuză de cîte ori îl întîlnim ! E de necrezut că Figaro și-a descoperit în Marcelina și Bartholo părinții pierduți, dar în loc de scepticism pentru ceea ce ni se servește, deodată, drept adevăr, iată-ne captivați de felul în care s-au întors lucrurile, de furia contelui, de lacrimile și întrebările multiplicate ale nedumeritei Suzana („Sua madre ? Suo padre ?"), de cascada răspunsurilor, care au aerul de a formula gîndul nostru : cam ciudat, dar asta este ! (sextetul din actul III). Fiordiligi și Dorabella demonstrează eterna slăbiciune feminină, dar au asemenea accente de suferință și dăruire, încît nimic nu pare mai frumos și mai în firea lucrurilor decît dragostea nouă, îmbrățișată cu amărăciune și regret pentru ceea ce au pierdut. Doar că ar fi fost poate mai bine dacă fetele nu reveneau la afecțiunile inițiale, căci în situația falsă s-a simțit tot timpul seriozitatea sentimentului autentic (duetul Fiordiligi—Ferrando). Cîntecul lui Papageno, oricît ar fi de năstrușnică apariția lui decorativă, e cuceritor ! Cît despre toată viața complicată, care zburdă în cascadele de rîs ale lui Don Giovanni și despre teroarea care te cuprinde în ceasul morții sale extraordinare, are cineva puterea să spună „nu cred" ?

Toate acestea capătă o semnificație care trece dincolo de litera scrisă a libretului : prin muzică Mozart transformă neverosimilul în realitate posibilă, facilitatea, în zburdalnică glumă, superficialitatea, în putere a omului de a crede că viața poate fi și frumoasă, dacă speră în justiția binelui. Arta dramatică a lui Mozart se află în modul subtil în care el a trăit destinul fiecărui personaj, luînd în serios toate conjuncturile hotărîtoare pentru evoluția sa. Mozart nu a creat niciodată *din afara* subiectelor sale, formulîndu-și punctul de vedere al unui comentator despre ele, ci *dinlăuntrul* lor. „Cum se poate spune că Mozart și-a «compus» Don Giovanni — îi declară Goethe lui Eckermann, în convorbirea

din 21 iunie 1831. O «compoziție», ca și cum ar fi o bucată de prăjitură sau de biscuit, pe care o plămădești din ouă, făină și zahăr! Nu, e o creație spirituală, în care detaliul ca și ansamblul, dintr-un același aliaj, sînt pătrunse de același spirit, de același suflu. Creatorul nu a procedat bîjbîind, adunînd bucăți și urmînd bunul său plac; dimpotrivă, spiritul demonic al geniului său îl domina în asemenea măsură, încît era obligat să execute ceea ce acesta îi impunea".

Ceea ce Goethe numea spiritul demonic al geniului mozartian îl determina să creeze intuitiv folosind, pentru materialul asupra căruia lucra, toate formele ce-i păreau adecuate. Îl robise pasiunea pentru tragic, dar, ca și Molière, a ales comedia ca gen, fără să-și limiteze posibilitatea de a întruchipa ceea ce este grav, solemn, amar, tulburător. Din sinteza comicului cu seriozitatea profundă răsare acel inimitabil ton mozartian, nu numai în *Don Giovanni*, „drama giocoso", dar și în *Nunta lui Figaro*, în *Flautul fermecat*, chiar în inocenta *Răpire din Serai*, unde Constanze este o sensibilă și tristă fată care iubește. Încă aici, unde tînărului artist i se deschid abia aripile către zboruri viitoare, se insinuează — aproape nebăgată în seamă — întrebarea care l-a chinuit toată viața: „Was ist der Tod? Ein Übergang zu Ruh"! (Ce este moartea? Un drum spre liniște!)

Nevoia de sinteză a genurilor dramatice l-a călăuzit către contopirea de genuri muzicale, în esență, opera seria și opera bufă. El le adaugă experiența teatrului popular german, a Singspiel-ului. *Răpirea din Serai* este o primă versiune de singspiel pur; *Flautul fermecat*, apoteoza lui. Între timp, Mozart nu a uitat de acest mod de a îmbina, în teatru, muzica și cuvîntul.

Anume norme ale structurii operei în secolul XVIII sînt aplicate în același mod liber și imaginativ, forma fiind determinată de expresia dramatică. Principalul purtător al acțiunii este *recitativul*, chiar tradiționalul recitativ „secco" — alert, dinamic, de o extremă vivacitate și suplețe. Alături de formulele obișnuite, Mozart îmbogățește această vorbire, punctată de clavecin, cu muzicalitatea frazei sale melodice; uneori, personajele, caracterele se conturează chiar și în aceste recitative.

Întreaga operă *Don Giovanni* este o minunată demonstrație de virtuozitate a conducerii acțiunii, exprimării psi-

hologiei și atitudinii eroilor, în *recitativ :* impetuozitatea, nepăsarea, bravura eroului sînt surprinse în cuvintele debitate grăbit, cu accente și nuanțe surprinzătoare, în acele dialoguri fascinante cu Leporello, căruia îi este dat să cunoască toată neistovita curiozitate a stăpînului său în a descoperi mereu alte satisfacții prin iubire.

Cînd recitativul sec nu i se mai pare suficient, Mozart îi alătură orchestra, în „recitativo accompagnato". Emoția și zbuciumul Donnei Anna, recunoscînd vocea cavalerului care are îndrăzneala să-și ofere serviciile, ca fiind aceea a ucigașului tatălui ei, se exprimă într-un patetic recitativ cu orchestră mare, de admirabil efect tragic (scena XIII — actul I). O culme a recitativului mozartian se realizează în unele ansambluri din finalurile actelor, unde personajele se întrec într-o sclipitoare conversație sau participă la situația scenică prin comentarii individuale („încrucișări de tensiuni") contopite într-o abilă țesătură vocal-simfonică.

Mozart, care a avut un cult al timbrurilor instrumentale, al coloritului, nu a fost indiferent nici la ceea ce putea da un anumit timbru vocal sau asocierea mai multor glasuri.

Dacă Almaviva, Papageno și Don Giovanni sînt baritoni, Don Ottavio și Tamino, tenori, Suzana și Zerlina, soprane lejere, Contesa și Elvira, soprane lirice, Regina nopții, o coloratură înaltă, sticloasă, Leporello și Osmin, bași, aceasta se leagă și de o anume culoare timbruală în care compozitorul auzea și simțea evoluînd personalitatea lor.

Ansamblurile din finalurile de acte, care pot fi concentrări de recitative, dar și desfășurări lirice de mare inspirație, sînt concepute și cu multă atenție pentru armonia sonorității. Vocile și instrumentele sînt antrenate într-un discurs omogen — de cele mai multe ori exemplu de măiestrie contrapunctică — o pastă sonoră din care se desprind reliefuri cu sens într-un anume moment dramatic.

Răgazurile de muzică pură constituie centrul de greutate al operelor, deși acțiunea stagnează o dată cu ariile și numerele muzicale propriu-zise. Nimic mai emoționant și mai propriu caracterelor concrete care populează teatrul lui Mozart decît acele „arii portret" : în ele palpită tinerețea capricioasă a lui Cherubino, duioșia Paminei, mîndria și onestitatea Fiordiligiei, iubirea cuminte a lui Ottavio sau a lui Tamino,

pasiunea Elvirei şi Annei, isteţimea Despinei, generozitatea Suzanei. Cîteodată, Mozart a reuşit să schimbe caracterul dat al unui personaj printr-o solicitare muzicală, care i-a transformat anumite trăsături. Astfel se întîmplă cu rolul Contesei Rosina, din *Nunta lui Figaro,* care capătă, faţă de piesa lui Beaumarchais, o cu totul altă spiritualitate. Rosina apare singură în actul II al operei, şi intrarea ei (aria „Porgi amor"), precedată de un preludiu simfonic expresiv, o aşază în planul unei superiorităţi morale şi a unei nobleţi a sentimentelor, care vor domina întreaga operă. Rosina lui Mozart întruchipează ideea, dragă lui, că nu există nimic mai frumos decît statornicia iubirii, că înţelepciunea supremă este aceea de a-ţi păstra fidelitatea şi a crede în dragoste. Este uneori nevoie de sacrificiu, de mărinimie şi de putere de a ierta: dar o iubire renăscută din propriile ei amintiri merită toate acestea, pare a spune Mozart în finalul *Nunţii lui Figaro*.

De altfel, tema mare, unică a întregului său teatru muzical, este această aspiraţie a oamenilor, din toate categoriile sociale, de a se realiza în iubire. Cuplurile de aristocraţi (Constanze şi Belmondo — Rosina şi Almaviva, în care retrăieşte dragostea tinereţii lor) sînt, din acest punct de vedere, identice cu acelea ale subretelor şi valeţilor din casă (Pedrillo — Blondina, Figaro — Suzana) sau ale unor oameni de rînd (Papageno — Papagena). Mozart a fost un visător, un timid, un artist cu o ascuţită sensibilitate şi senzualitate, nerealizat în viaţa personală: această nevoie de iubire el a trăit-o imaginativ, aproape romantic, cu intensitatea cu care ea există în eroii săi.

Comentatorul său, A. Schurig, notează în legătură cu modul în care Mozart s-a apropiat de tipul Don Juan, atît de străin firii sale: „Personajul Don Juan, atît de esenţialmente latin, eternul seducător, a avut destinul singular de a fi transformat în sufletul sentimental al unui Werther german; căci Mozart a fost în realitate un Werther timid, mistuit mereu de o flacără a iubirii, pierzîndu-se în imaginaţii născute dintr-o infinită singurătate. Niciodată, în viaţa sa, nu a împărţit cu o altă fiinţă marea pasiune pe care o hrăneau visele şi viziunile sale" [1].

[1] René Dumesnil, *Le Don Juan de Mozart,* Paris, Editions d'histoire et d'art, Librairie Plon, pag. 21.

pasiunea Elvirei și Annei, istețimea Despinei, generozitatea Suzanei. Cîteodată, Mozart a reușit să schimbe caracterul dat al unui personaj printr-o solicitare muzicală, care i-a transformat anumite trăsături. Astfel se întîmplă cu rolul Contesei Rosina, din *Nunta lui Figaro,* care capătă, față de piesa lui Beaumarchais, o cu totul altă spiritualitate. Rosina apare singură în actul II al operei, și intrarea ei (aria „Porgi amor"), precedată de un preludiu simfonic expresiv, o așază în planul unei superiorități morale și a unei nobleți a sentimentelor, care vor domina întreaga operă. Rosina lui Mozart întruchipează ideea, dragă lui, că nu există nimic mai frumos decît statornicia iubirii, că înțelepciunea supremă este aceea de a-ți păstra fidelitatea și a crede în dragoste. Este uneori nevoie de sacrificiu, de mărinimie și de putere de a ierta: dar o iubire renăscută din propriile ei amintiri merită toate acestea, pare a spune Mozart în finalul *Nunții lui Figaro.*

De altfel, tema mare, unică a întregului său teatru muzical, este această aspirație a oamenilor, din toate categoriile sociale, de a se realiza în iubire. Cuplurile de aristocrați (Constanze și Belmondo — Rosina și Almaviva, în care retrăiește dragostea tinereții lor) sînt, din acest punct de vedere, identice cu acelea ale subretelor și valeților din casă (Pedrillo — Blondina, Figaro — Suzana) sau ale unor oameni de rînd (Papageno — Papagena). Mozart a fost un visător, un timid, un artist cu o ascuțită sensibilitate și senzualitate, nerealizat în viața personală: această nevoie de iubire el a trăit-o imaginativ, aproape romantic, cu intensitatea cu care ea există în eroii săi.

Comentatorul său, A. Schurig, notează în legătură cu modul în care Mozart s-a apropiat de tipul Don Juan, atît de străin firii sale: „Personajul Don Juan, atît de esențialmente latin, eternul seducător, a avut destinul singular de a fi transformat în sufletul sentimental al unui Werther german; căci Mozart a fost în realitate un Werther timid, mistuit mereu de o flacără a iubirii, pierzîndu-se în imaginații născute dintr-o infinită singurătate. Niciodată, în viața sa, nu a împărțit cu o altă ființă marea pasiune pe care o hrăneau visele și viziunile sale" [1].

1 René Dumesnil, *Le Don Juan de Mozart,* Paris, Editions d'histoire et d'art, Librairie Plon, pag. 21.

Dintre operele care încununează creaţia dramatică a lui Mozart (a scris pentru teatru de la vîrsta de 11 ani pînă în ultimul an al vieţii), trei sînt rodul colaborării cu libretistul Lorenzo da Ponte [1] : *Nunta lui Figaro, Don Giovanni* şi *Cosi fan tutte.* Stabilit la Viena, în preajma împăratului Iosef II, Da Ponte face în capitala austriacă cunoştinţă cu Mozart, care îi propune colaborarea pentru o operă bufă. Probabil că intuise în talentul acestui italian abil şi plin de spirit, pe care o tinereţe zvăpăiată îl alungase din Veneţia de baştină şi apoi din Dresda, o anume incandescenţă a vervei şi îndrăzneală a imaginaţiei, capabile să-i stimuleze propriile idei muzicale. Libretele lui Da Ponte au fost şi au rămas încă la îndemîna comentariilor critice ; dar nu le-am putea tăgădui simţul teatral, gruparea şi înlănţuirea logică a scenelor, efectele dramatice şi, mai ales, posibilităţile oferite muzicii de a se desfăşura în voie. În *Memoriile* sale, Da Ponte menţionează că, o dată ales textul lui Beaumarchais [2], a fost nevoit să obţină din partea împăratului încuviinţarea de a-l folosi, promiţînd că îl va degaja de toate pasajele de nuanţă politică nedorită. Lorenzo se ţine de cuvînt şi oferă compozitorului un libret din care a eliminat cu prudenţă satira politică, în consecinţă, toată verva incendiară a lui Figaro. Dar valetul desfăşoară bătălia antiaristocratică în planul inteligenţei rafinate şi al analizei necruţătoare a viciilor feudale ; deşi isteţimea lui e mult domolită, spectatorul ar putea, eventual, „să deducă" în operă ceea ce el spunea clar în piesă. Celebrul monolog al lui Figaro din actul IV, pamflet distrugător şi violent, este înlocuit cu un altul, în care eroul nu mai luptă cu societatea, ci cu infidelitatea femeilor (excelentă „arie portret"). Piesa risca să devină o intrigă măruntă de alcov, dacă Mozart n-ar fi acoperit-o cu veşmîntul muzicii sale scînteietoare care, în perspectiva timpului, a influenţat şi perenitatea gloriei lui Beaumarchais.

Firul intrigii pleacă de la dorinţa contelui Almaviva de a împiedica pe valetul Figaro să se căsătorească cu Suzana, camerista soţiei sale, tînăra

---

[1] Lorenzo da Ponte, pe numele adevărat Emmanuelle Conegliano (1749—1838).

[2] Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799), autor al pieselor *Bărbierul din Sevilla* (1775) şi *Nunta lui Figaro* (1784).

fată pe care seniorul o doreşte pentru sine. El ar vrea să profite de dreptul feudal abrogat cu cîtva timp în urmă („Jus primae noctis"). Acţiunea se complică, fiindcă Figaro este el însuşi dorit de o bătrînă domnişoară, Marcellina, pe care contele o sprijină în pretenţiile ei matrimoniale; contesa Rosina suferă cunoscînd infidelitatea sentimentală a soţului încă iubit. Figaro şi Suzana desfăşoară toată inteligenţa şi viclenia lor fiindcă se iubesc, dar în jocul comun vor interveni şi momente de incertitudine. Suzana nu o poate suferi pe Marcellina şi rabdă cu greu prezenţa ei, pînă cînd află că îi este lui Figaro mamă; iar Figaro, trebuie să fie puţin înşelat şi el, căci alianţa femeilor — Contesa şi Suzana — are de demascat trădarea contelui. La mijloc, încurcînd încă puţin iţele, se agită un copilandru neastîmpărat, o gingaşă inimă de adolescent deschisă dorinţei de a iubi: Cherubino, fluturaşul care zburdă în palat în căutarea florilor pe care aripioarele sale le-ar putea dezmierda.

Toată această poveste, puţin naivă, dat fiind că valetului i-a fost răpită inteligenţa „de clasă", atît de agresivă la Beaumarchais, este sursa unei muzici magistrale. Ariile personajelor principale, bijuterii muzicale în sine, le reprezintă cu fidelitate absolută. Verva puţin răutăcioasă a lui Figaro, dar şi ceea ce este simpatic, franc, imaginativ în tinereţea lui, zburdă în ariile celebre „Se vuol balare signor contino" (ameninţare solemnă aruncată contelui căruia îi promite că îl va face să joace, aşa cum merită, după melodia — primejdioasă — a chitarei sale) şi „Non piu andrai", din actul I (descriere sarcastică a vieţii de soldat care îl aşteaptă pe fragilul Cherubino). Contele este, în fond, singurul personaj pe seama căruia se desfăşoară comedia: Mozart îi compune o mare arie dramatică, de o turnură pasionată şi gravă, excelent plasată, ca contrast, în centrul acţiunii muzicale; dorinţa de răzbunare şi furia nestăpînită a unui om puternic, obişnuit să comande şi să fie ascultat, în faţa unor nimicuri care-i întorc pe dos toate planurile (actul III). Rolurilor feminine le acordă Mozart, ca pretutindeni, toată tandreţea inimii sale: Contesa este personajul cel mai bogat sufleteşte, cel mai emoţionant prin echilibrul şi trăinicia sentimentelor ei. Acestea umplu de lumină prezenţa lirică a Rosinei (splendida arie „Porgi amor"). Imaginea ei pură şi nobilă, hotărîrea de a lupta pentru iubire, se precizează şi în actul III. Unul din cele mai desăvîrşite momente ale operei este „duetul scrisorii" (actul III); între cele două femei — Contesa şi Suzana — a dispărut orice diferenţă de rang. În faţa vieţii şi a dragostei, care le tulbură pe amîndouă deopotrivă, iată-le prietene, una sprijinindu-se pe cealaltă, depănînd în fraze moi, legănarea aceluiaşi vis.

În fond, poate că aici este cel mai limpede formulată „teza" socială a operei lui Mozart: în fața sentimentelor fundamentale toți oamenii sînt egali.

Ca o șampanie fină, Suzana îmbată ușor și plăcut cu aerul ei cochet și cu dulceața, cînd candidă, cînd perfidă, sub care se simte o sănătoasă și greu de clintit robustețe de fată simplă. Chiar dacă e invitată să accepte mîngîierile rafinate ale excelenței sale Almaviva, ea nu are de gînd să profite decît de încrederea în farmecele personale pe care, în mod firesc, i-o stimulează interesul contelui. Pe adevărata Suzana, Mozart ne-o prezintă într-un moment splendid, cum numai muzica poate aduce în teatru: în aria din actul IV („Aria castanilor"). Ea uită că acea chemare suavă către zefirul nopții parfumate e un act din farsa în care s-a angajat să joace, și sinceră întru totul, încredințează naturii toată imensa ei nevoie de iubire. Cel mai delicios personaj, Cherubino, freamătă în două arii, celebre și ele, „Non so piu cosa son" (actul I), un palpit neliniștit, de o ambiguitate insinuantă, și „Voi che sapete" (act II) romanță care distrează și uimește totodată pe Suzana și pe Contesă; ele nu pot rămîne insensibile la farmecul băiatului frumos și ardent. Inventivitatea ansamblurilor, construcția lor ingenioasă și gradată (întreg finalul actului II, gîndit și de Da Ponte cu un infailibil simț scenic, într-o acumulare de tensiuni și surprize care vin unele peste altele, o dată cu pătrunderea în scenă a tot mai multe personaje), mulțimea de sensuri ironice, grave, întrebătoare, chicotind de veselie, pe care orchestra simfonică le punctează în subtextul partidei vocale, în sfîrșit, diversitatea de melodie, nuanțe, timbruri, armonii picante — începînd cu uvertura — toate acestea fac din *Nunta lui Figaro* un model ideal de operă bufă.

Numai cu un an mai tîrziu (1787), cuplul Mozart — Da Ponte produce o nouă capodoperă, comandă a Teatrului din Praga, unde și *Nunta* obținuse triumful pe care vienezii i-l refuzaseră.

Cîte încercări de a descoperi mecanismul prin care acest subiect l-a captivat pe aparent blîndul și sentimentalul Mozart! Cu toate acestea, nimic mai ușor de explicat, cu puțină înțelegere pentru complicatele ascunzișuri ale firii unui artist, decît nevoia de a trăi, în creație, ceea ce n-are puterea să trăiască niciodată în viață! Pe de altă parte, nu e de neglijat cu totul nici acea interpretare a temei, care deslușește în trăirile intense, fulgerătoare, în setea de schimbare ce-l gonește pe Don Giovanni de la o experiență la alta, atitudinea

artistului culegînd, cu fiecare nouă creație, o altă bucurie și încercînd să-și satisfacă, de fiecare dată, nevoia de autodesăvîrșire. Și apoi, Mozart nu era numai blînd și sentimental ; Goethe intuise demonul care-l stăpînea. Cîte dintre partiturile lui simfonice nu sînt încărcate de energia unui spirit vulcanic, de o pasionantă încleștare între bine și rău, de contrastul între lumină și tenebre !

Toată viața, și mai cu seamă în ultimii ani, l-a obsedat ideea morții, pînă-ntr-atît încît a presimțit, chiar a știut, că teribilul *Recviem* este o slujbă a morților scrisă în preajma sfîrșitului său.

Ori, în *Don Giovanni* este prinsă tocmai frămîntarea omului cel mai iubitor de viață (aici compozitorul seamănă cu eroul), de a trăi din plin clipa prezentului. Nimănui nu-i este dat să ocolească moartea ; singurul lucru posibil este să o privești în față, fără teamă, chiar cînd îi simți suflul de gheață ; și să ai puterea să nu te renegi, să nu-ți trădezi faptele, mai ales ceea ce ai îndrăgit mai mult. Ca și *Faust*, personajul a devenit o mare temă a literaturii : de la Tirso de la Molina (*El burlador de Sevilla* — 1627), la Molière (*Le festin de pierre* — 1665), deci de la originile spaniole ale legendei, pînă la una dintre cele mai convingătoare versiuni ale ei în secolul XVII, tipul Don Juan [1] e reluat pentru ceea ce are fascinant psihologia și inteligența lui. Spaniolul Juan Tenorio păstrează în conștiința sa ceva din educația mistică împotriva căreia s-a revoltat ; el speră că mai are timp să se împace cu divinitatea batjocorită de cutezanța sa. La Molière — într-o dramă psihologică — Juan nu crede decît în lumea reală, iar lipsa lui de scrupule merge pînă acolo încît, nici măcar pentru o clipă, nu iubește victimele cucerite de superba lui dezinvoltură. Și Da Ponte a dat lui Don Giovanni o altă fizionomie, după cum i-a dictat o oarecare asemănare între caracterul său și acela al seducătorului din poveste. Diferite surse ne informează că Da Ponte s-a inspirat mult dintr-un alt libret [2], extras din Carlo Goldoni (*Don Giovanni Tenorio. Ossia il disoluto* — 1736) pentru

[1] Folosim în cele ce urmează numele italian al personajului — *Don Giovanni* — fiindcă așa își numesc Mozart și Da Ponte eroul.

[2] Autorul acestui libret a fost Giuseppe Bertati.



venețianul Gazzaniga. Goldoni încercase și el o altă interpretare, în tonul comediilor lui savuroase și amuzante. „Tipului tradițional, venit din Spania, Da Ponte îi adaugă trăsături împrumutate caracterului venețian și gentilomului contemporan cu Filip II, transformat deja de Molière ; el face un om al secolului XVIII, care crede în atotputernicia spiritului uman, atîta cît scepticismul și necruțătoarea lui bătaie de joc îi permit să mai creadă în ceva“ [1].

„Donna folle indarno gridi, chi son io, tu non saprai“ („Femeie nesăbuită, zadarnic strigi, niciodată n-ai să știi cine sînt“) — îi strigă Don Giovanni donnei Anna. Nimeni nu a știut și nu va ști niciodată cine este Don Giovanni. Personificarea patimilor trupului și expresia demonismului ? (Soren Kirkegaard). O copie fidelă a acelui uimitor Jean Jacques Casanova, despre care unele mărturii de epocă afirmă chiar că ar fi colaborat cu Da Ponte la libret ? (În ori ce caz, cei doi s-au cunoscut și au întreținut relații cordiale.) Sau personificarea unei dorințe arzătoare de a trăi viața în iubire, dorință niciodată istovită și mereu nesatisfăcută ?

E sigur un revoltat împotriva tuturor prejudecăților morale și religioase, un cinic, nepăsător față de suferința celor din jur ; dar fiecare epocă îl simte și îl înțelege cu antenele receptivității proprii.

Lui Mozart i-ar fi fost posibil să rămînă în cadrul mai superficial al operei buffa, către care libretul lui Da Ponte l-ar fi călăuzit probabil ; dar tocmai aici a intervenit intuiția și inteligența lui. Alege formula „dramma gioccoso“, sprijinindu-se pe dualitatea permanentă care există chiar în psihologia eroului său și în acțiunea exterioară, urmărind peripețiile și moartea lui. Tragicul și comicul împreună, viața intensă și antiteza ei !

Subiectul propriu-zis e simplu : Don Giovanni încearcă să seducă pe donna Anna, pătrunzînd mascat în apartamentul ei. Tînăra fată strigă după ajutor, și tatăl ei, comandorul Ulloa, care se grăbește să-i apere onoarea, moare ucis. Cavalerul deocamdată necunoscut, va fi urmărit de acum înainte de donna Anna și de logodnicul ei don Ottavio, dar și de soția pe care a părăsit-o, donna Elvira. Între timp, Giovanni are de gînd să mai seducă și pe Zerlina, chiar în ziua nunții ei cu țăranul Masetto,

---

[1] René Dumesnil, *Op. cit.*, pag. 38.

ba chiar și pe camerista Elvirei. Tovarășul său de aventură este valetul Leporello, care participă cu inima strînsă, cu văicăreli, dar și cu admirație, la toate capriciile nebunești ale stăpînului. Un astfel de capriciu îi este însă fatal : într-un cimitir el sfidează moartea, invitînd la cină statuia comandorului ucis. Și iată că acțiunea concretă și posibilă trece în domeniul fantastic al simbolurilor. Statuia, „oaspetele de piatră", sosește la ospățul lui Don Giovanni pentru a-i întinde mîna și a-l invita în lumea morților, spre care acesta pleacă fără spaimă, eroic, fără să se căiască de faptele sale.

Trăsăturile dramei sînt surprinse încă din impresionanta uvertură, în acel *lento* introductiv, cu gamele care brăzdează sumbru, misterios și amenințător, muzica în grandioasa expoziție (le reîntîlnim în *Simfonia în mi bemol)*.

Caracterul lui Don Giovanni se conturează cel mai pregnant în *recitativele* de o expresivitate dramatică extraordinară ; ariile sale, acel *presto* fulgurant (Aria șampaniei, actul I) ca și *Serenada* („Deh, vieni alla finestra" nu fac decît să întărească liniile unui profil cunoscut. Mai ales în debutul duetului cu Zerlina — „La ci darem la mano" — actul I), una din cele mai încîntătoare pagini de muzică, compozitorul ne oferă prilejul de a simți farmecul irezistibil al cuvintelor mîngîietoare, al gingășiilor nenumărate pe care glasul catifelat al seducătorului le insinuează. Nimic mai sincer decît muzica acestei poetice declarații în care Don Giovanni pare a crede și el... în clipa aceea trecătoare.

În aproape toate personajele există o tulbure dualitate. Donna Anna nu urmărește decît să-și răzbune tatăl ucis (aria „Or sai chi l'onore rapire a me volse" — actul I) ; și totuși, în ea există o atracție violentă, deși nemărturisită, pentru omul pe care îl urăște. Oare nu-l roagă la sfîrșitul dramei pe fidelul don Ottavio, grăbit să-și împlinească dragostea prin căsătorie, să mai lase timpul să liniștească furtuna din sufletul ei ? Elvira strigă și se zbuciumă, roasă de gelozie, trădată, umilită (ariile Elvirei : „Ah ! chi mi dice mai, Quel barbaro dov'e"... — actul I și „Mi tradi quell'alma ingrata !" — actul II). Dar știind exact cît de înșelătoare sînt cuvintele lui Don Giovanni, ea este gata să-l ierte, să-l creadă, să se legene din nou în speranța că el i-ar putea reveni. Astfel că una din cele mai comice scene, aceea în care Leporello poartă hainele stăpînului său (începutul actului II), după tradiția travestiului — procedeu obișnuit în opera bufă — conține mai mult decît o nuanță de tragism. Sau rugămințile Elvirei, care, după toate trădările, ar vrea să-l ferească pe Giovanni de moartea ce se apropie ! (finalul actului II).

Nici Zerlina nu e limpede ca un izvor cristalin ; țărăncuța rezistă greu cavalerului frumos, mai potrivit feminității ei rafinate, decît bravul

Masetto. În duetul cu Don Giovanni ea se pierde, ezitînd fără convingere; peste ariile „Batti, batti" (actul I) și „Vedrai carino" (actul II), amîndouă adresate lui Masetto, adie un farmec de candoare și voluptate, abia mărturisite. Mai unitar, mai simplu, Leporello e un personaj comic așezat bine în schema lui; deși în aria „Madamina il catalogo é questo" (actul I), dincolo de bufonerie, de ironie, de vorbărie în genul stăpînului bîrfit (dar de fapt înfățișat cu luciditate și franchețe), Leporello pare a compătimi sincer pe Elvira, și poate pe cele 1003 iubite ale lui Giovanni, numărate de el numai în Spania! Cu siguranță că Mozart a dorit un contrast subtil și sesizant pentru orice temperament sensibil, construindu-l pe don Ottavio, îndrăgostitul sincer, dăruit cu toată ființa sentimentului său, atît de fad, de monocrom și neinteresant. Don Ottavio cîntă două arii superbe („Dalla sua pace, la mia dipende" — actul I, și „Il mio tesoro intanto, andante, andante a consolar" — actul II), de o perfecțiune muzicală ireproșabilă, oglindă a caracterului său exemplar; dar în spectacol, bunăvoința și fidelitatea lui cuminte nu au vitalitatea intensă a celorlalte personaje! Donna Anna are, pînă la urmă, dreptate să-l roage să mai aștepte! Dacă recitativele și ariile se leagă într-o rostogolire de contraste muzicale, susținute de o orchestră receptivă la tot ceea ce se petrece în scenă, opera atinge punctele culminante ale expresiei teatrale în două episoade. În finalul actului I, acel bal în care se dansează menuetul, valsul, contradansul, într-o țesătură spumoasă de ritmuri muzicale și dramatice suprapuse, sugestia realității este brodată în replicile abile dintre Leporello și Masetto, Giovanni și Zerlina. Scena se desfășoară în ambianța a trei orchestre; sînt prezente măștile — Elvira, Anna, Ottavio. Sfîrșitul tabloului se precipită în strigătele alarmate ale Zerlinei, gata să sucombe în brațele păcatului (poate dorit!), cu busculada, indignarea celor de față și saltul pe fereastră al seducătorului cu sabia în mînă.

Începînd cu scena din cimitir (provocarea statuii și glasul liniștit, ferm, al celui dispărut în lumea morților) și continuînd cu ospățul funebru, actul II depășește tot ce concepuse pînă atunci vreun muzician. Elvira, din nou respinsă, pleacă: zărește însă statuia comandorului care se apropie. Strigătul ei e urmat de bîlbîiala confuză și îngrozită a lui Leporello, în timp ce în orchestră un marș implacabil anunță apropierea „omului de piatră". Don Giovanni a decis să sfideze mai departe destinul; acum răsună în orchestră din nou acordurile și ritmul sincopat al motivului inițial din uvertură, care devine suportul simfonic al întregii scene. Sesizăm tonalitățile

re minor și *sol* minor, la care Mozart apelează adesea în momentele de încleștare tragică. S-a vorbit mult despre previziunile romantice ale gîndirii mozartiene ; această scenă cutremurătoare din actul II conține, la un nivel de realizare magistrală, toate prăbușirile în infern, toate damnațiunile aduse de secolul XIX și de muzicienii romantici. Duetul verbal dintre Giovanni și comandor („Pentili, scellerato" — Căiește-te infame ! „No, vecchio infatuato" — Nu, bătrîn înfumurat), dîrzenia încăpățînată a aceluia care simte moartea dar nu cedează în fața ei, siguranța implacabilă a destinului ce se va împlini, groaza lui Leporello, apoi prăbușirea, flăcările, corul spiritelor infernale...

Ceea ce urmează, un final moralizator, destul de scurt pe tema „Acesta e sfîrșitul celor care fac rău" (Questa è il fin di chi fa mal"), aproape că nu are însemnătate, deși ascultăm o muzică veselă, un „presto gioccoso", abia umbrit de o tendință de regret pentru drama care s-a consumat.

În *Nunta lui Figaro* Mozart trăise în preajma unui subiect perfect real, pentru viața epocii. La fel în *Don Giovanni* ; dar aici descoperise sensuri neobișnuite pentru timpul acela. Cu *Cosi fan tutte* (1790) și *Flautul fermecat* (1791) îl solicită din nou ideea, dragă lui, a fidelității în dragoste. S-ar putea spune că Da Ponte ar fi schițat ideea unui alt libret chiar în fraza lui Basilio din *Nunta lui Figaro* ; „Cosi fan tutte le belle, Non c'e alcuna novita" ! (Așa fac toate frumoasele, Nu e nici o noutate !) Fără îndoială că acest libret nu e pe măsura celorlalte... Povestioara e facilă, o farsă greu de luat în seamă. Din fericire, aici muzica vorbește mai mult decît cuvintele, și Mozart a transformat această intrigă într-un regal de muzică desăvîrșită, începînd cu uvertura. El trece peste scepticismul care a germinat libretul și, ca de obicei, întîrzie cu subtilitate asupra adevărului uman al caracterelor sale.

Un pariu între doi tineri (Fernando, Guglielmo) siguri de constanța unor logodnice îndrăgostite (Dorabella și Fiordiligi) și un prieten mai vîrstnic (Don Alfonso), care e convins că va demonstra inconsecvența femeilor, pune în mișcare intriga. Cu ajutorul unei subrete istețe (Despina), lui Alfonso îi reușește planul, deoarece fetele, după unele rezerve

și regrete, se îndrăgostesc fără leac, se pare, fiecare de logodnicul — travestit — al celeilalte. „Deus ex machina", la sfîrșit totul se aranjează ; farsa o dată divulgată, cuplurile revin la sentimentele lor inițiale.

Dar credem în noua legătură născută între mîndra și pasionata Fiordiligi (aria „Per pietá") și Ferando, care pare a vorbi același limbaj al sufletului cu tînăra fată, și regretăm, pe undeva, atît de simpla și naturala lor despărțire. După cum Dorabella, mai puțin interesantă, e potrivită lui Guglielmo. Acestea se pot deduce însă numai ascultînd muzica, care nu mimează sinceritatea, ci *este sinceră*. Dar cum farsa e farsă și trebuie dusă pînă la capăt, Mozart nu trădează spiritul libretului, după care construiește o comedie strălucită. Ansamblurile din *Cosi fan tutte* sînt incomparabile ca perfecțiune a compoziției în cel mai autentic spirit napolitan.

Firea lui însă e înclinată să creadă în statornicia iubirii, pe care, atunci cînd amărăciunea ultimelor decepții l-a călăuzit pînă în pragul presimțit al morții, o înțelege ca pe o cunună a binelui, a luminii. Se stîrnește în el o furtună de entuziasm și, împreună cu Emmanuel Schikaneder, se aruncă în lucrul captivant al unei comedii populare, în care sînt topite motive dintr-un basm de Cristoph Martin Wieland : *Flautul fermecat*. Diversitatea de surse poetice ale noului libret, care rămîne totuși înrădăcinat în tradițiile teatrului popular vienez, a fost acceptată, chiar dorită de Mozart, care, e de crezut, a colaborat strîns cu autorul textului (excelent actor, interpret al lui Papageno în spectacol). Lupta eternă dintre Noapte și Lumină se poartă în *Flautul fermecat* pe tema triumfului iubirii pure, ca o sublimă apoteoză a binelui.

Prințul Tamino, scăpat de la moarte de trei doamne cu puteri miraculoase, primește portretul unei tinere fete — Pamina — de care se îndrăgostește imediat. Este fiica Reginei Nopții ; de la aceasta Tamino află că fata s-ar afla în puterea unui stăpîn întruchipînd răul.

Împreună cu păsărarul Papageno, care a căpătat din partea doamnelor Reginei Nopții un „Carillon" de clopoței fermecați, Tamino, înarmat cu portretul și un flaut magic, al cărui cînt îl va scăpa de primejdie, pornește să caute, călăuzit de trei genii bune, locul unde este ținută în sclavie Pamina. Descoperind „Templul Înțelepciunii" și declarînd că nu dorește decît ceea ce aparține iubirii și virtuții, Tamino va afla că Sarasro, stăpînul acelor locuri, este un înțelept, ale cărui fapte și gînduri slujesc Binele. Pentru a o merita pe Pamina sa, Tamino va trebui să

treacă prin mai multe probe de curaj și statornicie ; cei doi tineri sînt astfel demni de o fericire senină. Opera sa încheie într-un „Templu al Soarelui“ care alungă noaptea, într-un triumf apoteotic de lumină.

Important este faptul că orice auditor simte umanitatea profundă a operei, înțelege semnificația ei de imn închinat celor mai frumoase și trainice sentimente, bucurii, însușiri sufletești ale omului din toate timpurile.

Nu e întîmplător nici din punct de vedere artistic faptul că Mozart a ales acest subiect : după cele trei opere de model italian, ideea unui spectacol german, care-i stătea de multă vreme la inimă, devine ținta preocupărilor sale. El reușește în *Flautul fermecat* să dea germanilor un prototip național de operă ; faptul că genul se continuă prin Weber [1] demonstrează din nou instinctul genial cu care Mozart și-a devansat epoca. Toate tipurile dramatice folosite în operele de pînă acum sînt prezente în *Flautul fermecat,* într-un conglomerat divers, dar unitar. Unic este filonul liedului popular care tresaltă în cupletele spumoase ale lui Papageno. Păsărarul reprezintă naivitatea și prospețimea unei ființe pure, minunat de simple și naive, asemenea naturii. Coexistă tragedia lirică (imnurile și marșurile preoților), stilul operei seria (Ariile „Reginei Nopții“), al operei bufe (duetul Papageno — Papagena), cantilene lirice (ariile lui Tamino și Pamina), solemnitatea gravă (aria lui Sarasro) sau contrastele de ton dramatic (intensitatea, aproape tragică în urmărirea lui Tamino de către șarpe în prima scenă), opozițiile de caractere (în duetul Tamino—Oratorul) ; coloratura, virtuozitatea nu au nimic decorativ, ci devin mijloace de expresie pentru o clocotitoare concentrare a dorinței de răzbunare (ariile Reginei Nopții).

Rareori o asemenea abundență de elemente disparate a dat un ansamblu mai armonios.

Mozart trecuse printr-o experiență nefericită chiar în timpul compunerii *Flautului,* cînd din Boemia îi parvenise comanda unei alte lucrări dramatice, pe o temă dată : *La clemenza di Tito,* versiune literară refăcută de Caterino Mazzola, după un vechi poem de Metastasio. Considerată o operă rece și plicticoasă de către unii contemporani, adoptată de

[1] În *Oberon,* Weber folosește un libret inspirat tot de Wieland.

alții, ca fiind cea mai completă lucrare teatrală a lui Mozart, compoziția aceasta nu a trezit pînă astăzi acel flux de simpatie care întîmpină celelalte partituri ale lui Mozart. Nu e lipsit de importanță să notăm și faptul că tot în această perioadă are loc misterioasa comandă a *Recviemului* ce răscolește pe artistul ros de boală și decepții, fixînd în conștiința lui acele gînduri pesimiste care îi dădeau tîrcoale cu tot mai multă insistență. *Flautul fermecat* este o operă închinată vieții, dar ideea acelui „dincolo de viață", care l-a preocupat pe compozitor, plutește pe undeva în nuanța de mister și vrajă care împodobesc, cu o „coroană eternă", frumusețea și înțelepciunea.

Mozart realizează aici marea sinteză a genurilor și stilurilor teatrului muzical de pînă atunci, sinteză definitorie pentru clasicism. Trecuse prin toate modelele operei, în lucrări integrale, de la comedia muzicală, la opera seria și buffa, tragedia lirică și drama gioccoso, acordînd italienilor atenția pe care ei o meritau pentru contribuția uriașă la dezvoltarea teatrului liric și ascultînd pledoaria lui Gluck pentru adevărul dramatic. Păstrează tot ce i se pare bun din acestea, și printr-o selecție riguroasă, articulată în secvențe originale, aplică specificului internațional al generalizărilor sale de stil sigiliul spiritului național. „*Flautul* este opera imensă care ne conduce de la polifonia sublimă a lui Bach pînă în pragul romantismului german" [1].

---

[1] Bernhard Paumgartner, *Mozart — Leurs figures*, Gallimard, pag. 459.

V. CLASICII VIENEZI ȘI GENURILE MUZICII INSTRUMENTALE

Autoritatea sonatei : pianul intră în scenă

La Viena, în preajma lui Haydn și Mozart, muzica a ajuns la vîrsta ei de aur, pe care istoria a numit-o „perioada sau epoca clasică".

Haydn și Mozart au precizat din punct de vedere stilistic acea modificare a unghiului de vedere asupra materiei muzicale, datorită căreia, după o perioadă de tatonări și sugestii, se concretizează stilul muzicii clasice. Această modificare este de natura îmbogățirii expresiei în măsura în care subiectivitatea autorului, conștientă de aspirațiile ei, se dezvăluie prin adaptarea formei ce-i era absolut adecvată. *Forma aceasta a fost sonata, cu două teme, structură esențială pentru toată muzica instrumentală clasică.*

Compunerea oricărei piese muzicale implică, din partea autorului, un efort de „construcție" ; pînă și spiritele cele mai străine de ceea ce muzica oferă ca bucurie aceluia care vine în întîmpinarea ei pot înțelege că succesiunea de sunete și armonii nu este întîmplătoare. „Inspirația", de atîtea ori chemată ca martor în discuția despre arta sonoră, probabil fiindcă față de celelalte mijloace de expresie limbajul muzical rămîne mai enigmatic, are, firește, un rol important în procesul creației muzicale. Ca și pictorul, poetul, scriitorul sau artizanul decorator, ca și cercetătorul de elită în știință, com-

pozitorul își definește vocația și prin „inspirație", un har greu de explicat în cuvinte și, probabil, de aceea, atribuit cu atîta consecvență muzicienilor! Lăsînd la o parte faptul că există și muzică lipsită de inspirație, trebuie spus că și o compoziție intitulată „fantezie", care ar sugera un fel de plutire a creatorului într-o văgăună a întîmplării și capriciului, are o „schemă constructivă", uneori complicată și, în orice caz, premeditată. Muzica a fost întotdeauna o artă exigentă din punctul de vedere al efortului de a organiza sunetele, relațiile dintre acestea, paralelismul și succesiunile lor, simetria, proporția între durate și intensități sau ritmul lor, raporturile între diferitele episoade sau suprafețe sonore. Apropierea muzicii de matematică, astăzi, nu este o inovație, ci încă un aspect al evoluției ei : cîndva, muzica a fost considerată, în ordinea artelor, ca cea mai aproape de arhitectură [1].

Arhitectul muzician Yanis Xenakis elaborează tezele sale despre aplicarea legilor calculului probabilistic în compoziția muzicală, pornind de la ideea, valabilă pentru întreaga istorie a muzicii, că, la nivelul strict al construcției, o operă muzicală „propune o colecție de succesiuni pe care le dorește cauzale"... [2]

În dezvoltarea tehnicii compoziționale, definind clasicismul vienez, Haydn și Mozart și-au spus cuvîntul hotărîtor. În *forma sonată* ce se prezintă ca un ansamblu complex și perfect echilibrat de elemente diverse, contrastante — *introducere, tema I — principală, tranziție, tema II — secundară, concluzie, dezvoltare* (utilizînd elementele caracteristice celor două teme) *repriză,* (din nou expunerea temelor), *coda* [3] — sudarea acestor elemente necesită o complexitate

---

[1] „În ambele arte baza o dau raporturile cantitative și, mai precis, raporturile de măsură ; sînt arte care nu-și iau formele din ceea ce este dat, ci din invenția spirituală pentru a le da figură, în parte, potrivit legilor gravitației, în parte, conform regulilor simetriei și euritmiei". G. M. F. Hegel, *Prelegeri de estetică,* traducerea de D. D. Roșca, vol. II, partea II, „Sistemul diferitelor arte", pag. 290.

[2] Claude Samuel, *Panorama de l'art musical contemporain,* „Elements sur les procédes probabilistes (stochastiques) de composition musicale". Texte inédit de Ianis Xenakis, pag. 416.

[3] Sau, într-o exprimare mai concentrată, „expoziție-dezvoltare-reexpoziție".

sporită a schemei tonale, deci o mai abilă și variată relație între tonalitatea principală [1] și celelalte tonuri gravitînd în jurul ei.

Clasicismul vienez este momentul de afirmare deplină a muzicii tonale, fiindcă tonalitatea a fost pilonul principal în arhitectura sonatei. S-ar putea spune că sonata s-a dezvoltat datorită evoluției tonalității, iar aceasta, la rîndul ei, își datorează apogeul plenarei realizări a formei pe care a servit-o.

Așa-numita simplificare a limbajului muzical în epoca clasică este o aparență acceptabilă doar la o primă confruntare într-o partitură de Haydn sau Mozart și alta de Bach sau Händel. Evident, tematica se modifică în sensul cantabilității, deduse dintr-o mai degajată exprimare a personalității și o relație mai directă cu muzica populară. Față de complicația jocului polifonic al vocilor în mișcare din arta barocă, omofonia operei clasice pare a propune o simplificare a scriiturii muzicale. E de fapt un alt fel de desfășurare în timp, pe baza dezvoltării temelor în secțiuni delimitate. Opera lui Bach oferă însă exemple multiple de îndrăzneli armonice, acorduri și înlănțuiri senzaționale pentru vremea sa; incursiunile în regiuni tonale îndepărtate — care subliniază progresul și complicarea gîndirii armonice — sînt proprii cantorului. Dar e vorba de *extensiuni particulare*, în care este obținută o expresie penetrantă. Din punctul acesta de vedere Bach nu este un armonist mai puțin inventiv decît Haydn sau Mozart.

Dar Haydn reușește să degajeze complet vocile individuale de basul cifrat, sporind relieful, subiectivitatea lor, și con-

---

[1] „În sensul cel mai larg al termenului, tonalitatea este felul de a fi al unei muzici compuse care se organizează în jurul unui sunet sau al unei agregații jucînd un rol polarizator". Formularea unuia din marii teoreticieni ai muzicii medievale, Guido d'Arezzo în *Micrologus*, care spunea în anul 1025: „La începutul unui cîntec, nu putem ști ce va urma, dar ascultînd ultimul sunet, înțelegem tot ce l-a precedat", se referă la muzica monodică. Dar această remarcă își păstrează valoarea, „permițînd să atribuim ultimelor sunete ale oricărei opere, cristalizînd înțelegerea printr-un fel de polarizare mentală, o funcție de ultimă tonică". (Fasquelle — *Encyclopedie de la musique*, vol. III, pp. 802—803).

centrînd evoluția unei fraze la o cvadratură a cărei justificare este simetria ; Mozart e încă mai divers și mai degajat în melodicitatea temelor, iar veșmîntul armonic se mulează subtil, urmînd neprevăzuta alungare a emoțiilor, de la entuziasm la durere și spaimă. Noul stil armonic îl depășește în complexitate pe Bach, atunci cînd, părăsind analiza morfologică a detaliului, cercetăm *planul de ansamblu al tonalității unei piese muzicale*. Și aici forma de sonată bitematică, cu două teme contrastante, un episod central — dezvoltarea — în care aceste subiecte își dispută întîietatea, adesea prin confruntare și o revenire la stadiul inițial, este tiparul care permite *extensiunea planului general tonal* ; armonia *conduce* discursul muzical animînd perorațiile, demonstrația și concluziile sale. În aceasta constă complexitatea mai mare a gîndirii armonice în epoca clasică, față de previziunile geniale ale lui Bach : termenul final al acestei supremații a tonalității, în forma sonată, este marcat de Beethoven : „Marea lecție dată de Beethoven este că tonalitatea constituie cheia oricărei compoziții, ea este aceea care produce înțelegerea formelor“ [1].

Dar termenul sonată, folosit pînă acum pentru o anumită formă muzicală — forma sonată — denumește și o întreagă categorie de compoziții : sonata este deci și un „gen muzical“, foarte răspîndit chiar înainte de epoca clasică. O literatură abundentă de sonate — lucrări instrumentale cuprinzînd de obicei trei sau patru părți — au creat marii și micii compozitori ai epocii barocului, literatură în care vioara a deținut funcția principală (acompaniamentul era susținut de clavecin). Clasicii vienezi, definitivînd concepția lor asupra sonatei, în forma schematic înfățișată mai sus, gîndesc în acest cadru una sau mai multe din părțile lucrării (de obicei în mișcarea întîi, dar și în celealte), stabilesc numărul și succesiunea acestor părți. *Forma sonată* e inclusă în cadrul sonatei instrumentale ca *structură principală* ; ea s-a dovedit atît de robustă datorită proporționalității firesc deduse *din echilibrul celor trei episoade principale, guvernate de legea contrastului*.

Un alt fenomen caracteristic este deplasarea interesului compozitorilor de la muzica pentru vioară, care a condus

---

[1] Eugène Borrel, „La sonate“, *Larousse*, pag. 78.

dezvoltarea muzicii în secolele XVI și XVII, la aceea pentru instrumente cu claviatură. Semnificativ este titlul unei serii de sonate publicate în jurul anului 1835 de francezul Jeán Ioseph Cassanéa de Mondonville : „Piese de clavecin în formă de sonate cu acompaniament de vioară". Clavecinul este aici, în mod evident și ostentativ, considerat instrument principal. Iar sonatele lui Carl Phillip Emmanuel Bach, predecesorul cel mai proeminent al clasicilor vienezi, sînt și ele „Klavier-sonaten".

Nu de mult s-a descoperit că Domenico Scarlatti a avut la dispoziția sa, în palatele din Aranjuez și Escurial, unele tipuri de piane și, deci, e posibl ca parte dintre sonatele sale să fi fost scrise chiar pentru acest instrument, mai modern decît clavecinul. Se știe că pianul a fost inventat, descoperit, oarecum simultan, în Italia, Franța și Germania ; dar numele cel mai cunoscut rămîne acela al lui Bartolomeo Cristofori (în jurul anului 1711, un ziar italian publică știrea). Noutatea consta în faptul că față de sunetul scurt, mic și uniform al clavecinului (și tipurilor sale diverse, clavicord, harpsicord), la care coardele erau ciupite, pianul aducea, prin sistemul de lovire al coardelor, o îmbogățire a sonorității, în special posibilitatea efectelor de contrast între intensități puternice, *forte,* și mai reduse, *piano.* De aici numele *forte-piano* sau termenul englez „softloud". Gradațiile dinamice erau controlate de interpret la contactul său cu claviatura ; astfel se explică însemnătatea a ceea ce numim încă și astăzi „touché", un cuvînt francez intraductibil în sensul său complet, dar care înseamnă „atingere". De asemenea, este cunoscut faptul că J. S. Bach a apreciat mult instrumentul piano-forte, îmbunătățit de Gottfried Silbermann, pentru care întîlnirea cu marele compozitor a fost revelatoare. De altfel, prezența creatorilor de geniu a stimulat în mod firesc dezvoltarea instrumentelor muzicale. Pe de o parte, popularitatea pianului [1], după moartea lui Bach — care îl prezentase cu mult succes la Potsdam — se datorește faptului că el se oferea aspirației către melodie, cantabilitate, a stilului „Empfindsamkeit", că mulțumea atracția mondenă pentru sensibili-

---

[1] În 1768, la Londra, Johann Cristian Bach consacră într-un concert gloria pianului !

tate ; ori clavecinul, prin însuşi modul în care fiecare notă era produsă, avea ceva şocant, incisiv, exploziv, vătămînd cursul moale al sunetelor. Pe de altă parte, o dată găsit, instrumentul este preluat ca un bun de preţ de către compozitorii care vor duce muzica mai departe, perfecţionînd, prin exigenţe de expresie din ce în ce mai variate şi mai extinse, tehnica sa. Mozart descrie entuziast, într-o scrisoare din octombrie 1777, adresată tatălui său, instrumentul lucrat de Stein, din Augsburg. Deşi lui Mozart nu-i plăcea felul cum cînta Muzio Clementi [1], a cărui facilitate i se părea mecanică, acest pianist de mare talent şi compozitor de ţinută a jucat un rol important în epocă, acţionînd asupra mentalităţii compoziţionale în dubla sa calitate. [2]

Începînd cu Beethoven, muzica porneşte „să crească" din preajma pianului, căruia el îi cere mai mult decît îşi închipuia cineva că se poate inventa pe un mecanism dat şi îi oferă soluţiile prin care exigenţele sale compoziţionale puteau fi mulţumite. Marea sonată în *Si bemol major, op. 106* — „Hammerklavier" [3] este cea mai puternică arhitectură pe care Beethoven o ridică pentru gloria instrumentului.

Dintre operele lui Haydn numai sonatele pentru instrumente cu claviatură au fost aproape integral publicate în timpul vieţii sale în *Opere complete*, editate între 1800—1806 ; aceste 49 de sonate se întind pe o lungă perioadă din viaţa compozitorului, între 1760 şi 1794. Sonatele sînt compuse atît pentru clavicord şi harpsicord, cît şi pentru pianoforte ; dar editorii, interesaţi să-şi vîndă partiturile, nu au respectat integral dorinţa autorului care, de pildă, notase la *Sonata nr. 49*, datînd din 1790, „per il Fortepiano" ; în versiunea publicată, se menţionează „pentru clavecin sau pianoforte". Aportul lui Haydn în cele 52 de sonate este consistent. În primul rînd, el lărgeşte importanţa temei a doua, introdusă frecvent încă de Philipp Emmanuel Bach ; apoi, însăşi tra-

[1] Muzio Clementi (1752—1832).

[2] După Vladimir Horowitz, Clementi ar fi un mare nedreptăţit, un precursor important al lui Beethoven ; discurile cu sonate de Clementi, imprimate de celebrul pianist american, sînt în măsură să deschidă o perspectivă atrăgătoare asupra artei lui Clementi.

[3] Hammer = ciocan (în limba germană).

tarea temelor este modificată față de sonata barocului. Tema se înfățișa indivizibilă ; Haydn o descompune în *motive constitutive* care formează, fiecare la rîndul său, nucleul, punctul de plecare al unei posibile prelucrări. În sonatele scrise pînă în preajma anului 1770 (primele 19) domnește un climat de simplitate veselă. Haydn nu este încă ferm în elaborarea structurii și a succesiunii mișcărilor. Una dintre primele sonate se numește chiar „partita", indicînd oscilarea între vechea sonată și sonata propriu-zisă. Faptul că aceeași tonalitate îmbracă diferitele mișcări, de obicei trei la număr, este un indiciu în același sens ; și menuetul este mereu prezent. Dacă Haydn încearcă în *Sonata nr. 15* o formulă foarte pe gustul și în posibilitățile lui de mai tîrziu, „tema cu variațiuni", totuși influența fiului lui Bach se menține evidentă. Nici scriitura pentru claviatură nu e încă formată, dovadă faptul că unele dintre sonate au fost publicate pentru a fi executate „cu acompaniament" de vioară.

Sonata nr. 20, în *do* minor, datează din anul 1770, și este caracteristică pentru așa-numita „criză romantică", prin care Haydn trece în drumul spre o completă maturitate. Vom vedea că întreaga lui producție muzicală este presărată de accentele unei subiectivități și unei intensități dramatice, cu care celebrul *Sturm und drang* a marcat întreaga mișcare culturală a timpului. Abandonarea galanteriei este compensată de un efort în gîndirea armonică — constante schimburi de tonalități — în locul frazelor frumos arcuite, un elan neobișnuit se declară în liniile melodice neregulate. Aproape tot atît de curioasă — prin opoziție — apare structura sonatelor următoare, datînd din 1773 ; sînt reluate unele procedee polifonice, ca în *tempo di menuet* din *Sonata nr. 25*, un canon strict, sau în menuetul din *nr. 26*. Atenția pentru polifonie continuă, în parte, în seria următoare, de la *nr. 27*, la *32*, unde găsim iar mișcări de un caracter serios (finalul *Sonatei nr. 32*).

Caracteristică începe să fie pentru Haydn întrebuințarea variațiunilor, în sonatele de după 1775 ; procedeul îi permite o desfășurare abundentă a ingeniozității, deci o expresie mai bogată, mobilitate si virtuozitate în scriitură. În sonatele mai tîrzii, procedeul se complică : dubla variație, după schema $ABA_1B_1A_2B_2$ etc., pune în joc două teme, enunțate în tonalități diferite, care evoluează apoi în perechi, între care sînt intercalate cîteodată și repetări ale melodiilor inițiale (*Sonata nr. 33* și *34* — ultima parte ; *40* și *41* — prima parte). Un moment fericit este *Sonata nr. 49*, în *mi bemol* major, compusă în 1789 și dedicată Marian-

nei von Genzinger. În prima parte, înrudirea dintre cele două teme și vitalitatea lor individuală animă o dezvoltare cu intensități dramatice; cu totul remarcabilă este coda, neașteptat de complexă. Ea încheie această mișcare unde Haydn s-a demonstrat în cea mai bună formă a lui, prelucrînd abil motivele și obținînd varietatea armoniei, varietatea sonorității, printr-o efectivă preocupare pentru timbrul instrumental în diferite registre. Scrisoarea în care Haydn comentează sonata nu e singurul prilej pe care maestrul l-a oferit curiozității acelora care ar fi vrut să afle în ce măsură el era conștient de valoarea operelor sale. Haydn aprecia mișcarea cea mai reușită a sonatei, partea a II-a „Adagio“, recomandînd-o dedicatarei: „e mai curînd dificil, dar plin de sentiment... are un sens profund pe care vi-l voi explica atunci cînd voi avea ocazia“.

Profetice pentru viitorul sonatei și al muzicii de pian sînt ultimele sonate (de la *nr. 50* la *53*), dedicate probabil unei pianiste engleze care dispunea de însușiri excepționale — Therese Jansen. Aceste opere finale apar concludente pentru statornicirea lui Haydn în opinia despre sonata clasică — forma și genul — pe care el le stăpînește acum atît de complet încît nu ezită să nu fie riguros. (*Nr. 51* are numai un andante și un final.) Parcurgerea lor pune în evidență unitatea de viziune față de toate operele compuse în acei ani de glorie, cînd și ciclul simfoniilor a fost încheiat prin seria „londonezelor“.

Amploarea stilului, puterea dramatică, elanurile de afectivitate accentuată sînt punți pe care Haydn le coboară din palatul său către noul veac. Comentatorii săi precizează aceste profeții punînd în legătură cu partea I, din *Sonata nr. 50*, numele lui Beethoven; cu partea I, din *nr. 51*, pe acela al lui Schubert, și cu adagioul din *nr. 52*, chiar efigia lui Chopin! Dar veriga de lanț pe care o încheia contribuția lui Haydn în ordinea sonatei este esențială pentru șirul evolutiv prin *extinderea practicată de el de la muzica pentru un instrument la aceea pentru mai multe*, în speță pentru patru — cvartetul de coarde — sau pentru cîte cuprinde o orchestră simfonică dispusă să interpreteze o simfonie! Mai trebuie adăugat că Haydn și, împreună cu el, Mozart au desăvîrșit, perfecționînd forma sonată, un fenomen social, de o amploare și o însemnătate istorică uriașă: *educarea auditorului în muzica tonală*, adevărată revoluție pentru sensibilitatea și inteligența amatorului de muzică. Inițiat de Bach, „simplifica-

torul sistematic al scenei sonore", acest regim tonal se instalează treptat în practica vieţii muzicale şi este consacrat în muzica celor doi maeştri vienezi.

Evidenţa unei tonalităţi se realizează pregnant în ceea ce numim „cadenţa", formula utilizată în armonia clasică pentru a crea suspensii sau pentru a conchide, a încheia discursul muzical. Cadenţa finală creează acea senzaţie de repaos sonor, pe care auzul nostru o sesizează, o presimte şi o aşteaptă. La clasici, cadenţa comandă riguros construcţia muzicală, garantînd coerenţa operei [1]. Prin cadenţă, materia sonoră ia formă şi se încheagă logic; ori, în sonatele lui Mozart, jocul cadenţelor este simplu şi clar, astfel încît un proces de veacuri îşi găseşte aici stadiul definitiv, sub aparenţele cele mai simple. Mozart poseda el însuşi, în gradul cel mai înalt, sentimentul tonalului perfect articulat, tot aşa după cum remarca Enescu că „el se adapta fără efort formei operei sale şi în special formei de sonată, bazată în fond pe simple raporturi de tonalitate". Evident, primele sonate ale lui Mozart sînt mai mult încercări, supuse cunoştinţelor absorbite de foarte tînărul compozitor din muzica europeană: Scarlatti şi sonata italiană, Carl Philipp Emmanuel şi sonata germană, francezul Schobert şi influenţa franceză. Haydn nu lipseşte nici el dintre datele acumulate, şi, de aceea, observaţia că aceste lucrări ar fi minunatul produs al culturii general europene se susţine prin argumente concrete. *De altfel, clasicismul vienez este, la confluenţa izvoarelor sale, un astfel de produs.*

În general, sonatele lui Mozart sînt alcătuite din trei părţi, Allegro-Andante-Presto. Temele primelor mişcări sînt clar definite, şi întregul material tematic este distribuit ambelor mîini. Din punctul de vedere al armoniei nu pot fi găsite încă aici exemple strălucite; materia sonatei şi a expresivităţii pianistice fiind în plină acumulare. În *Sonata op. 281*, din catalogul Köchel, semnele crescendo şi decrescendo sînt utilizate pentru prima oară într-o sonată de Mozart. Cea mai remarcabilă sonată din această perioadă este K. V. 284, în *re* major: Mozart reuşeşte o primă parte elaborată cu dezinvoltură (caracterul simfonic, originalitatea dezvoltării), un bun rondo în caracter de poloneză şi un final de „temă cu variaţiuni" (12 variaţiuni).

---

[1] W. Furtwängler, *Entretiens sur la musique*, pp. 133—134.

O dată cu vizita la Mannheim (1777) sînt scrise și 6 sonate unde progresul în emoționalitate și specificitate a caracterului instrumental este considerabil. A devenit celebră *Sonata în do major* (K. V. 309), datorită povestioarei care o decorează cochet și atrăgător. Mozart relatează că a făcut portretul fiicei lui Cannabich, domnișoara Rose, în „Andante poco adagio". O fată de 15 ani, frumoasă și amabilă, foarte serioasă pentru vîrsta ei și, pe deasupra, o pianistă sensibilă : „așa cum este andantele, așa este și ea". Dintre cele 5 sonate compuse în 1778 la Paris, face parte și aceea în *la* minor (K. V. 310), o confidență tragică, pesimistă, neliniștită ; fără îndoială că ea reflectă, ca și sonata pentru vioară în *mi* minor, starea de spirit sumbră din zilele care au urmat morții mamei sale. Dar se pare că receptivitatea extraordinară de care Mozart a dat dovadă în tot timpul vieții sale îl pune în gardă : o asemenea muzică nu putea să placă francezilor, pentru care el compune drăgălașa podoabă care este *Sonata în la major* (K. V. 330), debutînd capricios cu o temă cu variațiuni, urmată de „tempo di minuetto" și încheind cu rondoul foarte cunoscut, marșul „alla turca", în concordanță cu gustul pronunțat în epocă pentru savoarea miresmelor orientale. E doar o paranteză — de altfel, cu cît trec anii, Mozart începe să nu se mai supună publicului, ci să-l atragă pe domeniile sale. O dovedește în *Sonata în fa major* (K. V. 332), precursoare a *Fanteziei în do minor* („tonalitatea de pasiune sălbatică și disperată"). Între demonic și olimpian, *Sonata în do minor* (K. V. 457) anunța la începutul anului 1785 o criză puternică provocată de ceea ce el simțea a-l tîrî pe panta disperării ; pe de altă parte, e prezentă aspirația spre echilibru, nevoia lui de lumină, certitudine și liniște.

Anul 1785 este revelator pentru asimilarea profundă a esențialului formei sonată, a principiului coordonator al dialogului în contrast. Mai multe opere cheie domină anul : *Concertul pentru pian și orchestră în re minor* (K. V. 466) și *Cvartetul în la major* (K. V. 464), urmate de *Concertul pentru pian în do major* (K. V. 467) și de *Cvartetul în do major* (K. V. 468).

Sonata în do minor este cea mai beethoveniană dintre sonatele lui Mozart, de la debutul ei aspru și colțuros, în unison, continuînd cu procedee neobișnuite (printre altele, revenirea temei în imitații la sfîrșitul expoziției și în coda). Adagioul, de suflu larg, oferă surpriza unui crescendo care duce către „subito piano", ulterior atît de tipic efect beethovenian.



Printr-o dispoziție probabil întîmplătoare, dar care nu poate fi indiferentă cînd analiza caută sensul unor coincidențe, Beethoven s-a simțit și el parcă cel mai legat de muzica lui Mozart din anul 1785 ; a scris cadența pentru *Concertul în re minor* și a pus în partitură de orchestră finalul *Cvartetului în la major*. Cunoscînd astfel de date, lectura rîndurilor entuziastului G. de Saint Foix, comentator de marcă al lui Mozart, capătă înțelesuri încă mai subtile. „Nu credem că s-ar putea găsi în muzica de pian sau chiar în toată muzica ceva atît de propriu «beethovenian», înainte de Beethoven. Arta unui Beethoven, adresîndu-se iubitei nemuritoare, ni se relevă aici : Thérése de Tratten (căreia îi este dedicată lucrarea) dă naștere unor sentimente la fel de profunde ca și acelea pe care Thérese Brunswick le va inspira mai tîrziu“ [1].

Fantezia în do minor (K. V. 475), compusă de Mozart în 1786, în scopul de a preceda sonata în aceeași tonalitate, este atît de consistentă și înzestrată, încît ea și-a făcut singură loc printre operele cele mai cîntate ale lui Mozart ; este și unul din presentimentele sale conturate asupra romantismului. Înainte de a părăsi imperiul puternic al *do* minorului, care rămîne legat într-un fel aparte de ceea ce concepea Mozart în profunzime, deci implicit de relațiile lui directe sau indirecte cu Beethoven, cîteva cuvinte trebuie să fie spuse despre *Marea fugă în do minor* (K. V. 426) — (1783), pentru două piane, pe care tot acesta — uimit de splendoarea ei — o recopiază, în întregime, cu mîna. Caracterul este într-adevăr grandios, arhitectura superb construită, în cel mai brav ton omagial pentru J. S. Bach. Importanța efectivă pe care încep să o capete tonalitățile și climatul lor expresiv în gîndirea lui Mozart nu e oare încă un semn că sîntem în momentul cristalizării, în mulaje ideale, a unor elemente care tindeau spre unificare?

Încă din 1782, anul întîlnirii lui revelatoare cu muzica lui Bach, Mozart pare preocupat de o problemă tehnică pentru care caută rezolvare pînă la sfîrșitul vieții : adaptarea contrapunctului la caracterul cantabil al tematicii lui, forța dobîn-

---

[1] G. A. Saint Foix, *Mozart...*, vol. IV.

dită prin ușurință, soliditatea arhitecturii construite pe pilonii melodiei fluide.

Reușește, în prima parte a *Sonatei în fa major* (K. V. 533), o mișcare contrapunctică strînsă, pentru care temele „mozartiene" sînt adecvate. De aceea, acest Allegro, datînd din ianuarie 1788, unde este rezolvată unirea între forma sonată și fugato, anunță finalul *Simfoniei „Jupiter"*. Perioada de aspirație spre vigoare eroică se deschide deci sub semnul lui J. S. Bach! Se impune, impresionant, în această sonată, Andantele în *si bemol*, un colocviu tragic, debutînd cu un motiv de melancolie discretă, dinamizat de prezența în bas a unui grup de 4 optimi legate, căruia comentatorii îi atribuie înfățișarea tipică a ceea ce ei numesc „demonismul mozartian", acționînd și în sumbra introducere a *Concertului în re minor* sau în *Simfonia „Praga"*. Apreciem arta împlinită a ultimilor ani, în care jocul instrumental este învestit cu semnificații dramatice distincte; aici, o melodie în sextolete aduce destinderea. Adagio-ul în *si* minor pentru pian, de o cumplită dezolare, are o vibrație asemănătoare. Cu această parte de sonată, descrierea improvizațiilor nocturne în voia cărora se lăsa Mozart, aflat în preajma pianului în ore dăruite creației, pare a găsi în această piesă ilustrarea cea mai sugestivă. Cuvintele lui Niemtschek despre profunzimea geniului muzical care „își lua liber de orice constrîngere zborul îndrăzneț către cele mai înalte regiuni ale artei" și afirmația lui că numai acela care s-a aflat în preajma lui Mozart, în asemenea clipe de solitudine în noapte, poate cuprinde întreaga semnificație a compozițiilor lui, le asociem instinctiv acestor pagini de muzică splendidă.

Din nou leitmotivul relațiilor cu J. S. Bach dă consistență *Sonatei pentru pian în re major* (K. V. 576), ultima scrisă de Mozart. Arta dezvoltării dense coincide cu spiritul facilității mozartiene, care nu este decît una din virtuțile talentului său. Ea a indus în eroare opinia despre Mozart, prea lesne dispusă să admire aparența amabilă și să neglijeze nuanțele grave, insistența depresiunilor, disputele interioare, cărora nu ușor le-a pus el capăt încheind — prin efort — în amiază albă, drumul prin întuneric.

Între marii compozitori, Mozart își camuflează, poate cel mai iscusit, insistența căutărilor lui de meșteșug. Cînd definea arta clasică, Hegel demonstra că ea „ține deja de un grad înalt de dexteritate tehnică care și-a supus materia sensibilă unei ascultări consimțite" [1]. Mozart este un exemplu al

[1] G. W. F. Hegel, *Op. cit.*, pag. 449.

acestui mod de a supune materia sensibilă ; faptul că nu-i descoperim strădaniile sau ezitările intră ca o componentă în personalitatea lui. Analiza de laborator descoperă însă în toate producțiunile sale puzderie de elemente fine de aliaje prețioase și rare, uneori vizibile cu ochiul liber, alteori ascunse și necesitînd aparatura lentilelor microscopice. În ultima sonată pentru pian, în *re major* (K. V. 576), investigații în ordinea armoniei sînt marcate de cromatismul expresiv din adagio (repetarea imediată a temei inițiale este modificată armonic). Intermediul, în *fa diez* minor, un cîntec nostalgic de toată frumusețea, i-a plăcut mult și lui Mozart, care l-a reluat cu două luni mai tîrziu într-o capodoperă de poezie sonoră : *Cvintetul cu clarinet* (K. V. 581). Mozart ajunsese la o asemenea complexitate conceptuală, încît nu mai aprecia exact, în acești ani, pînă unde o compoziție poate fi acceptată ca ușoară. De pildă, sonata în discuție era plănuită a fi scrisă împreună cu altele „ușoare", pentru prințesa Frederica a Prusiei (vizitase Berlinul în 1789). Dar cît de departe este această compoziție de a fi accesibilă unui executant amator ! Cum să stăpînești vigoarea sintetică a finalului, un rondo migălos țesut din inocența unei teme reper și complicațiile contrapunctice din intermedii ! E aproape adevărat că grandoarea *Simfoniei „Jupiter"* se exprimă aici în limitele posibilităților pianului. Contactul cu Bach, generator de idei și investigații fertile, îl împinge pe Mozart mai departe de ceea ce el singur ar fi putut face fără aceste sugestii, spre Beethoven, care își hrănește, la rîndul lui, puterile din comoara moștenită de la cantorul necunoscut în vremea aceea de mulțimea fidelilor muzicii. O dialectică subtilă condiționează momentele cheie ale evoluției muzicii, de întoarceri în urmă, către acele permanențe ce sînt trepte de certitudine pe care se sprijină urcușul anevoios pe scara progresului muzical. Sonata clasică, simfonia clasică, cvartetul clasic, crescute la distanță de mai multe generații față de Bach și într-o epocă de ostilitate a gustului modern pentru ceea ce reprezenta, în totalitatea ei, muzica lui, sînt prototipuri în care inițiativele și formulele perfect articulate de către marele precursor devin germeni de vitalitate : istoria muzicii clasice începe de la Johann Sebastian.

Simfonia clasică

Haydn

Numărul impresionant de simfonii, care ocupă peste 100 de rînduri în catalogul operelor lui Haydn, nu este, în sine, *un fenomen* pentru epoca aceea, în care compozitorii erau obligați, printr-un mandat de serviciu să asigure concertele periodice ale ansamblurilor particulare. Or Haydn a fost permanent solicitat în timpul celor 30 de ani de serviciu la castelul prințului Esterhazy, mare amator de muzică, ce ținea enorm la prestigiul orchestrei sale și al concertelor susținute de aceasta. Experiența de artă și meșteșug, acumulată aici, dă roadele cele mai frumoase în cvartetul de coarde și „sonata pentru orchestră" : simfonia.

Nu toate simfoniile sînt opere de artă nemuritoare, dar ansamblul lor are o valoare istorică și estetică hotărîtoare : forma sonată, ca organizare rațională a gîndirii muzicale, se desăvîrșește și în cadrul amplu al simfoniei. Mai mult, ea se dovedește aptă în a da simfonismului elementele cele mai potrivite pentru dezvoltarea resurselor sale. Haydn, mult lăudat de istorie drept creator al simfoniei, nu este inițiatorul ei, așa cum de pildă nici mannheimezii nu au inventat efectele de crescendo și decrescendo, dar fiindcă le-au utilizat perfect, s-a născut tentația de a fi atribuite strict imaginației lor de executanți. Cît de prețios a fost legatul de trudă artistică pe care clasicii l-au preluat de la compozitorii timpului !

Mai trebuie observat și faptul că între simfoniile lui Haydn se stabilesc ierarhii, în grupuri mari sau mici, ierarhii individuale, întru totul justificate de date ale vieții sale, de preocupările și problemele care au agitat conștiința sa, fie tulburîndu-i seninătatea proverbială, fie solicitînd voința lui de a crea „ca maestru".

În primii cinci ani de serviciu la Esterhazy (1760—1765), Haydn compune cam treizeci de simfonii. În acestea el tatonează încă, face dese incursiuni în genurile muzicii orchestrale cele mai răspîndite, „sinfonia", de fapt uvertura de operă italiană, concerto grosso, concertul instrumental, divertismentul, sonata da chiesa. Dar încă din *Simfonia „Amiaza"*,

datînd din 1761, Haydn găsește structura denumită ulterior „clasică". El pare a se stabili, la sfîrșitul acestei perioade, la o unitate de patru mișcări : *allegro*, — *andante*, — *menuet*, (trio) — *allegro* sau *presto*.

Nu e nici o îndoială că procedeul de fixare a structurii simfoniei a fost conștient la Haydn ; pînă la sfîrșitul lungii sale vieți s-a preocupat de a „descoperi" cît mai multe posibilități pentru a-și perfecționa compozițiile. A învățat de la tînărul prieten Mozart, iar la bătrînețe regreta amar lipsa de putere, tocmai cînd i se părea că ar fi avut cîteva idei, grație cărora arta ar fi putut să facă încă progrese. („Oare acum voi muri ? Tocmai încep să înțeleg instrumentele de suflat !")

Toată muzica lui, în care expresia este încrustată în formă, a fost o armonioasă întrepătrundere între imaginație și disciplină și nu puține dintre simfoniile sale uimesc prin acest „echilibru" ; toată muzica lui e o demonstrație de mare forță a principiului că opera de artă desăvîrșită este un model de gîndire și sensibilitate, exprimate logic. Intuim în această unitate esența geniului lui Haydn.

Pe lîngă stabilirea tiparelor simfoniei, Haydn simte că trebuie să înlăture definitiv elementul static, propriu fiecărei mișcări în muzica barocă : o parte de suită, de concerto grossi era dominată de un singur sentiment, de la începutul pînă la sfîrșitul ei.

Philipp Emmanuel Bach demonstrase, în sonatele sale, un mod ingenios de a gîndi muzica instrumentală : contrastul, dinamismul, surpriza, sentimentul mersului progresiv, alternările de umbră și lumină, toate aceste sugestii sînt preluate de Haydn. Dar personalitatea pe care astfel de procedee o capătă în lucrările sale ne tentează, din nou, să i le atribuim lui, pe de-a-ntregul.

Primul allegro este, la Haydn, o *„formă de sonată"* perfecționată și amplificată, bazată de cele mai multe ori pe două teme : partea cea mai interesantă este aceea în care ideea principală devine punctul de plecare al unei elaborări, aceea unde fantezia dezvoltă în multiple feluri această idee. Libertatea, care trebuie să se adapteze unor norme, garantează virtuțile formei sonată, care nu este un tipar lipsit de elasticitate. Originalitatea și inventivitatea creatorului sînt solicitate să se desfășoare în secțiunile de „dezvoltare tematică",



adică tocmai acelea care, fragmentînd motivul inițial, prezentîndu-l transformat, amplificat sau concentrat, inversat, deducînd din el mereu alte tonuri afective rezultate din modulații abile, abandonîndu-l pentru a-l readuce din nou, creează acel efect de mișcare, de acțiune, de tensiune, chiar de narațiune.

Acestea sînt mijloacele prin care, în așa-numita „criză romantică", deci începînd cam din 1769, Haydn reușește să imprime lucrărilor lui accente personale. Ilustrul muzician nu a fost un om cult, cu preocupări multilaterale, deci nu poate fi vorba la el de o contaminare venită pe calea lecturilor din noua literatură germană. Dar mișcarea *Sturm und Drang* („Furtună și Pasiune", numită astfel după o piesă de Klinger), care legase pe Johann Wolfgang Goethe și pe prietenii săi într-o aspirație comună, era purtătoarea spiritului romantic în plin asalt ; această aspirație era însă foarte aproape de ceea ce reprezentase în muzică stilul „empfindsamer". Haydn, care cunoscuse sonatele lui Ph. E. Bach, probabil cu două decenii înainte, pare că trage abia acum concluziile posibile din studiul acelor partituri.

Este de presupus totuși că spectacolele de teatru de la Esterhazy, *Goetz von Berlichingen* de Goethe, piesă definitorie pentru *Sturm und Drang, Iulius von Tarent* de Leisewitz și cîteva piese de Shakespeare — marele inspirator al romantismului pe continent (*Hamlet, Regele Lear*) — au mișcat ceva în receptivitatea lui de artist.

Ciclurile de *Cvartete op. 9, op. 17,* dar mai ales cele 6 din *op. 20,* numite *Cvartetele „Soarelui"*, fiindcă un soare decora titlul primei ediții berlineze, marchează schimbări sesizabile de stil. Deci și în simfonii apar acum accente melancolice, pasionate, energice, o neîntîlnită, pînă atunci, frecvență a tonalităților minore, o armonie subtil transformată în potențial coloristic : celebra *Simfonie în fa diez minor, nr. 45 — „Despărțirea"* datează din același an, 1772, cu *Cvartetele „Soarelui"*. Mendelssohn-Bartholdy o aprecia a fi curios de „melancolică". Ea are și o poveste, care adaugă figurii simpatice a lui Haydn încă mai multă gingășie și spiritualitate. Se părea că prințul amorezat de „Versailles"-ul său, superb cu adevărat, uitase în vara aceea să dea concediu muzicanților din orchestră. Capelmaestrul Haydn a imaginat o intervenție, în graiul său, o simfonie, după al cărei final normal reînce-

pea o mişcare lentă, în decursul căreia ţesătura orchestrală se subţia o dată cu risipirea instrumentiştilor din scenă (în partitură era notat „geht ab"). Oboiul I, cornul II, fagotul, oboiul II, cornul I şi aşa mai departe... pînă la ultimele două viori, rămase într-un duet şoptit! Cei doi se duc şi ei, iar Haydn liniştit, pleacă singur. Prinţul a înţeles!

Un ciclu de trei simfonii, toate în tonalitate minoră (*nr. 44, 45* şi *52)*, reprezintă o concentrare vehementă a expresiei dramatice. Comentatorul simfoniilor lui Haydn, H. G. Robbins Landon, le compară cu o serie anterioară (*nr. 26, 39, 49,* compuse între 1768—1772), afirmînd că ele formează un puternic „lanţ de gîndire" şi că „avem în aceste 6 opere un domeniu unic al stilului *Sturm und Drang* la Haydn".

De altfel, *Simfonia nr. 49,* în *fa* minor este intitulată *La Passione* (1768); *Simfonia nr. 44,* în *mi* minor este acea simfonie funebră al cărei Adagio compozitorul dorea să fie cîntat la înmormîntarea sa; iar *Simfonia nr. 39* (1769) are faimoasa tonalitate de *sol* minor, dragă stilului „empfindsamer", de la Johann Christian Bach (*nr. 6, op. 6)* pînă la cele două capodopere ale lui Mozart, mica şi marea simfonie în aceeaşi tonalitate!

După această perioadă de rezultate extraordinare, Haydn se opreşte: mai bine de un deceniu nu mai spune nimic în cvartet şi foarte puţin în simfonie. Ajunsese la o formă proporţionată şi armonioasă: Allegro-ul iniţial, precedat deseori de o introducere lentă, era partea cea mai substanţială, cuprinzînd esenţialul naraţiunii „metodic exprimate". Mişcarea a doua, în genere un Adagio, se definea ca purtătoare a sentimentelor, în nuanţe tandre, elegiace, idilice, uneori grave. Menuetul — partea a treia — era dansul în trei timpi, unde aluziile galante se răreau din ce în ce, îndepărtate de prezenţa paşilor ländlerului popular. Dansul ceda pentru scurt timp locul unui aşa-numit trio, intermezzo de contrast, nu rareori suav, zîmbitor, după care reintra în scenă cu toată autoritatea. Finalul era, de cele mai multe ori, un Presto exuberant, nostim, glumeţ, virtuoz.

Un timp destul de îndelungat maestrul pare absorbit de concertele de la Esterhazy, de muzica pentru voce şi orchestră: scrie misse şi opere, buffe sau serioase, pe care ne-am

obişnuit să nu le cunoaştem. Între timp devine celebru în lume, şi gloria internaţională are consecinţe bune pentru creaţia sa. În 1781, apar *Cvartetele op. 33,* ciclul „Jungfernquartette“, numite astfel tot după un ornament al primei ediţii, o figură feminină ; dar mai răspîndită este denumirea de cvartete ruse, fără nici o legătură cu muzica, ci amintind doar execuţia lor în saloanele soţiei viitorului ţar, Pavel II al Rusiei. O simfonie foarte populară este rodul aceluiaşi an ; ea a primit, în urma unor asociaţii programatice deduse dintr-o temă a finalului, titlul *Vînătoarea.*

Intitularea simfoniilor lui Haydn, foarte diversă, se întemeiază pe sugestivitatea ideilor sale muzicale care propun relaţii, de cele mai multe ori, superficial susţinute de muzică. Editorii au contribuit şi ei la fixarea acestor titluri : ele surprind fie o legătură îndepărtată a muzicii cu anumite tipuri, ca în *Învăţătorul, Maria Thereza, Filosoful, Distratul, Merkur,* fie anume circumstanţe ale primelor audiţii *Regina, Oxford, Simfonia „Despărţirii“, „Surpriza“*, detalii de partitură *Paukenslag* (tremolo de timpan), obiecte sonore, *„Ceasornicul“*, instrumente muzicale, *„Cimpoiul“* etc.

Anul 1781 este hotărîtor pentru Haydn : l-a cunoscut atunci pe Mozart şi imediat a recunoscut valoarea talentului ce-i fusese prezentat. Sincer şi clarvăzător, Haydn declară că este cel mai mare compozitor pe care l-a auzit vreodată ; cum nu s-a sfiit să înveţe pînă în ultimii ani ai vieţii, el absoarbe sugestii de stil din creaţia tînărului devenit prietenul său.

Comentîndu-i cvartetele şi prelungirea experienţelor de aici în simfonie, unul din biografii săi constată că în simfonie Haydn, „îşi pune în scenă cvartetele“ [1], revenind la ideea că în muzica pentru orchestră el menţine şi dezvoltă caractere ale genurilor teatrale. Fapt este că, învingînd lîncezeala ultimilor ani şi stimulat de propunerea domnului Le Gros, organizator al concertelor „Lojii Olimpice“ la Paris, compune ciclul celor 6 simfonii, de la *nr. 82* la *87*, denumite *„Pariziene“* (1785—1786). O dată cu acestea, arta lui simfonică se articulează din nou în forme splendide, invenţia melodică şi elaborarea tematică regăsesc vigoarea meşteşugului său magistral, ritmul se pliază continuu în mutaţii şi combinări in-

---

[1] Pierre Barbaud, *Haydn,* Solféges, Editions du seuil, pag. 84.

genioase; instrumentele, pe care le-a iubit întotdeauna, participă sprintene la jocul maestrului, care le aruncă o temă și se distrează regizînd preluarea ei de către toate vocile. Finalurile sînt, în simfoniile pariziene, acele zboruri de vervă neobosită, irezistibilă în antren și continuitate a suflului rapid.

Simfonia nr. 82, în *do* major, este denumită *„Ursul"*, după originalul acompaniament al temei din finalul ei, amintind comic de mîrîitul caracteristic. *„Găina"* — *Simfonia nr. 83* — ar părea înrudită cu celebra piesă a lui Rameau, prin cotcodăcitul oboiului din prima parte. Ciclul parizian nu cuprinde numai portrete animaliere: în *„Regina"* — *Simfonia nr. 85*, în *si bemol* major, un cuceritor aliaj între cîntecul popular și o gîndire savantă este obținut în mișcarea a II-a, neobișnuit intitulată *Romanze* (Allegretto), o temă cu variațiuni pe melodia cîntecului *La gentille et jeune Lisette*. Menuetul pare că n-are habar de saloanele gentile și se stabilește în climat rustic.

Simfonia pariziană nr. 86, în *re* major, tonalitate agreată în mod special de Haydn, este o nouă demonstrație a suveranității absolute cu care el mînuia materia muzicală, creată anume pentru a fi suportul invențiunilor sale pe parcursul desfășurării muzicii. Largo-ul, o temă cu variațiuni, din *Simfonia nr. 88*, în *sol* major, care urmează ciclului, este una din paginile cele mai populare, ca și întreaga lucrare; ultima mișcare *Allegro con spirito*, pe o temă de cinci măsuri în trepte sărite, ar putea constitui un „motto" al tuturor finalurilor lui Haydn. *Simfoniile 90, 91, 92 (do, mi bemol, sol)* au fost scrise în anul 1788, probabil tot pentru Paris, deși ultima dintre ele a intrat în istorie sub numele *„Oxford"*, executată fiind cu prilejul festiv al numirii lui Haydn „doctor honoris causa" al universității, în iulie 1791.

Atingem astfel ultimul capitol, acela al *Simfoniilor londoneze*, între numerele *93* și *104*, compuse pentru cele două vizite la Londra, în 1791 și 1795. Imediat după moartea prințului Nicolae Esterhazy, care îi fixase o rentă corespunzătoare, Haydn se stabilește la Viena. Aici primește vizita impresarului Joann Peter Salomon, care îi propune o serie de concerte la Londra, cuprinzînd fiecare o compoziție în primă audiție. În plină iarnă, la 15 decembrie 1790, Haydn pleacă spre Anglia. Se pare că Mozart, urmărit de tragica presimțire a morții, i-ar fi spus: „Mi-e teamă, tată, că sîntem pe cale să ne luăm adio pentru totdeauna". La 11 martie „The

Academy of Ancient music" organiza primul concert din ciclul programat săptămînal, vineri la ora 8. Acesta cuprindea prima dintre simfoniile londoneze: *op. 93,* în *re* major. Cele 12 londoneze însumează toate mijloacele, rezultatele și perspectivele dăruite de Haydn simfoniei. Ele sînt un întreg unitar și divers, care reprezintă integral noțiunea de clasicism în muzică.

Experiența acumulată atîția ani se amestecă cu ambiția lui Haydn de a compune lucrări strălucite, spectaculoase, în gustul englez, pentru care muzica fastuoasă a lui Händel reprezenta încă un model. De la început, Haydn era pus în situația de a lucra pentru o orchestră mare: dar cum toată viața se preocupase de instrumentație, împrejurarea venea în întîmpinarea bucuriei lui de a se folosi de toate resursele orchestrei.

Față de orchestra barocă, marea orchestră a lui Haydn sună deosebit; sonoritatea amplă rezultă nu numai din numărul instrumentiștilor, ci dintr-o contopire, altfel echilibrată, a grupurilor instrumentale.

Constatarea că „revoluția în stil care începe către 1750 este înainte de toate o schimbare de ureche", se sprijină pe modificările fundamentale care intervin în orchestră. Alămurile, care asigurau sonoritatea pompoasă a orchestrei baroce, ies din modă; coardelor le sînt încredințate acele sentimente personale pe care muzica își propune să le transmită: instrumentele din familia viorii devin *nucleul* orchestrei. Lor li se adaugă flautul și oboiul, care primesc funcții speciale în orchestrația clasică. Cornii, trompetele, fagoturile, timpanii sînt utilizați în funcțiile determinate de țesătura simfonică bazată pe armonie (desfășurarea planurilor tonale ale formei sonată). Clavecinul nu dispare complet: chiar la prima vizită a lui Haydn în Anglia se credea că va conduce orchestra cîntînd la clavecin, deși obiceiul fusese de mult înlocuit, la Mannheim, de Stamitz [1].

Instrumentația simfoniilor londoneze cuprinde, în general, unu sau două flaute, două oboaie, două fagoturi, doi corni,

---

[1] O veche litografie îl înfățișează pe Franz Xaver Richter dirijînd orchestre cu un sul de partituri, așa cum se practica în secolul XVIII,

două trompete, timpanii și cvartetul de coarde (vioara I, vioara II, viola; violonceli și contrabasurile, notați în partitură pe un singur portativ). Numai 4 simfonii — numerele *99, 101, 103* și *104* — au inclus și cîte două clarinete, probabil una din experiențele mozartiene preluate de Haydn (amintim entuziasmul lui Mozart, la Mannheim, pentru acest instrument, pe care el l-a folosit magistral).

În întreg ciclul, Haydn demonstrează virtuozitate în forma de sonată, pe care o precede o introducere lentă, cu o consistență expresivă rară, și aici, în primul rînd, papa Haydn întinde o mînă proteguitoare elevului său turbulent Beethoven, căruia îi oferă sursa *marilor elanuri de emoție beethoveniană.*

Astfel sînt Adagio-ul *Simfoniei nr. 97,* în *do* major, cu melodia desfășurată de viori și dublată apoi de flaut, sau Largo introductiv din *Simfonia 102,* în *si bemol* major, una dintre cele mai frumoase și mai evoluate din întreg ciclul, de un dramatism rar atins de Haydn în dezvoltarea furtunoasă a primei mișcări. Linia coborîtoare a viorilor nu e departe de o sugestie a regiunilor romantice ale Montsalvatului wagnerian, în uvertura la *Lohengrin.*

Cîteodată, introducerile sînt legate temeinic de prima mișcare, ca în *Simfonia „Oxford"*, în *nr. 98*, sau de întregul ciclu, ca în *Simfonia 102* (cu tremollo de timpani), unde recunoaștem, în dezvoltare, elemente și, în coda, chiar o revenire a Adagio-ului.

Probabil că aceste introduceri, întotdeauna contrastante față de prima mișcare, l-au determinat pe Haydn să nu accentueze contrastul între cele două teme principale.

În *Simfonia nr. 100 „Ceasornicul"* și *nr. 103,* temele au profiluri melodice și ritmice deosebite, fără a se stabili între ele o evidentă antiteză. Haydn imaginează și altfel de situații neprevăzute: în *Simfonia „Oxford"*, tonalitatea dominantă pare a invita în discurs o a doua temă, dar se prezintă, din nou, prima; la fel și în *Simfonia nr. 104.*

Contrastele tonale se accentuează mai mult între expoziția și dezvoltarea aceleiași simfonii (beethoveniana, cu nr. 102), în alternări magnifice de lumină și neguri. Nici sti-

lul contrapunctic nu lipsește în travaliul tematic, fragmente melodice fiind tratate în imitații, fugato, canon.

Transformări substanțiale au loc și în celelalte mișcări ale simfoniilor, care se individualizează într-un *tip haydnian.* Părțile lente sînt amplificate, lucrate în formă de sonată, de variațiuni.

Este de presupus că Haydn prevedea tonalitatea mișcării a doua încă din introducere, fiindcă fiecare simfonie reprezintă o unitate care se regăsește în toate mișcările ei.

Tema adagioului și acel episod al mișcării desenat într-o desăvîrșită linie a viorilor plasează mișcarea a doua din *Simfonia nr. 102* în plină confesiune romantică. Lovitura de timpan din *Simfonia „Surpriza"* este introdusă tot în mișcarea lentă — se spune — pentru a scutura dulcele plictis al doamnelor engleze. În fine, tot datorită părții a doua — bătaia monotonă a unui ritm delicat, care devine atmosferă poetică împreună cu melodia extrem de simplă — a căpătat *Simfonia „Ceasornicul"* imensa ei popularitate.

Tema de menuet se profilează pe schema ritmică a dansului cunoscut, avînd foarte des asprimi și o savoare populară specială. Dar, cîteodată, intenția de dans dispare: rămîne o mișcare simfonică pură, construită ca atare. (*Simfonia nr. 93*, în *re* major.)

Triourile[1] au cu precădere un caracter popular explicit.

Sînt aici crîmpeie de lumină (*Simfonia nr. 93*, în *re* major), aluzii amuzante de taraf popular (*Simfonia nr. 96*, în *re* major *„Miracolul"*), drăgălășenii comice (*Simfonia nr. 97*, în *do* major), desfășurări de virtuozitate solistică (flautul, în *Simfonia nr. 101*, în *re* major *„Ceasornicul"*), soluții spectaculoase de instrumentație, ca intervențiile lemnelor în dublaje pline de efect (oboi, fagot, în *Simfonia nr. 102*).

La reluarea menuetului, intervin cîteodată modificări în orchestrație și dinamică sau nebănuite dezvoltări: este, cu siguranță, menuetul în drumul său spre scherzo-ul beethovenian.

Finalurile simfoniilor londoneze, triumfuri ale măiestriei lui Haydn, sînt presto-uri de mare animație, țesute pe teme

---

[1] Trio — partea centrală de contrast a formei menuet, care reproduce și ea schema ABA: menuet-trio-menuet.



scurte de cîteva măsuri ; iată mărturia proverbialului umor al lui Haydn, și aceea a ingeniozității sale în a abuza de motiv, fără să epuizeze niciodată interesul auditorului față de el. Temele sînt, în fond, asemănătoare, de o simplitate extremă, și fiecare dintre ele ar putea fi considerată un prototip haydnian. Ele sînt supuse unor prelucrări de un rafinament impecabil al meșteșugului, în compoziție și orchestrație.

Haydn nu uită nici de Italia, vesela patrie a operei buffa, împrumutînd parcă de la vreun Cimarosa verva într-un episod din finalul, arhicunoscut, al *Simfoniei „Oxford"*. În plină scenă de comedie italiană, (cam în genul lui Carlo Goldoni), se află și finalul *Simfoniei nr. 98 ;* instrumentele debitează un text alert și scînteietor, cu întrebări și răspunsuri prompte, desenează cu ironie caricaturi de vocalize și rulade, sfîrșind într-o cascadă de veselie.

O dată desprins din mediul închis și familiar de la Eisenstadt, compozitorul dedică arta lui publicului larg, pe care, hotărît, vrea să-l cucerească ; pentru ca ideile sale să ajungă pînă la auditori, dorințele trebuie exprimate clar interpreților, mult mai clar decît pentru orchestra permanentă a castelului. De aceea, simfoniile londoneze conțin și un plus de notații în partitură, în scopul de a preciza intențiile autorului.

O sursă esențială a inspirației lui Haydn nu a fost pomenită decît în treacăt pînă acum : muzica populară croată, ungară, austriacă ce îi sugerează melodii, ritmuri, combinări instrumentale. Apropierea Eisenstadt-ului de ținuturile natale ale lui Haydn (Rohrau, satul în care s-a născut) a favorizat tendința lui firească de a folosi aceste melodii și dansuri, păstrate în amintire încă din anii copilăriei. Ceva din prospețimea eternă a muzicii lui Haydn, din spontaneitatea ei juvenilă vine fără îndoială din această comunicare cu arta populară, chiar atunci cînd ea nu este vizibilă.

„În istoria simfoniei, această schimbare este profund semnificativă. Cîntecul popular a fost pentru Haydn mai mult decît fuseseră coralurile pentru marii compozitori germani.

Nu a fost numai un mijloc de direcționare și un ghid, a fost sursa lui de inspirație naturală și nemuritoare" [1].

---

[1] J. Combarieu, *Histoire de la musique*, vol. II, pag. 522.

scurte de cîteva măsuri ; iată mărturia proverbialului umor al lui Haydn, și aceea a ingeniozității sale în a abuza de motiv, fără să epuizeze niciodată interesul auditorului față de el. Temele sînt, în fond, asemănătoare, de o simplitate extremă, și fiecare dintre ele ar putea fi considerată un prototip haydnian. Ele sînt supuse unor prelucrări de un rafinament impecabil al meșteșugului, în compoziție și orchestrație.

Haydn nu uită nici de Italia, vesela patrie a operei buffa, împrumutînd parcă de la vreun Cimarosa verva într-un episod din finalul, arhicunoscut, al *Simfoniei „Oxford"*. În plină scenă de comedie italiană, (cam în genul lui Carlo Goldoni), se află și finalul *Simfoniei nr. 98 ;* instrumentele debitează un text alert și scînteietor, cu întrebări și răspunsuri prompte, desenează cu ironie caricaturi de vocalize și rulade, sfîrșind într-o cascadă de veselie.

O dată desprins din mediul închis și familiar de la Eisenstadt, compozitorul dedică arta lui publicului larg, pe care, hotărît, vrea să-l cucerească ; pentru ca ideile sale să ajungă pînă la auditori, dorințele trebuie exprimate clar interpreților, mult mai clar decît pentru orchestra permanentă a castelului. De aceea, simfoniile londoneze conțin și un plus de notații în partitură, în scopul de a preciza intențiile autorului.

O sursă esențială a inspirației lui Haydn nu a fost pomenită decît în treacăt pînă acum : muzica populară croată, ungară, austriacă ce îi sugerează melodii, ritmuri, combinări instrumentale. Apropierea Eisenstadt-ului de ținuturile natale ale lui Haydn (Rohrau, satul în care s-a născut) a favorizat tendința lui firească de a folosi aceste melodii și dansuri, păstrate în amintire încă din anii copilăriei. Ceva din prospețimea eternă a muzicii lui Haydn, din spontaneitatea ei juvenilă vine fără îndoială din această comunicare cu arta populară, chiar atunci cînd ea nu este vizibilă.

„În istoria simfoniei, această schimbare este profund semnificativă. Cîntecul popular a fost pentru Haydn mai mult decît fuseseră coralurile pentru marii compozitori germani. Nu a fost numai un mijloc de direcționare și un ghid, a fost sursa lui de inspirație naturală și nemuritoare" [1].

[1] J. Combarieu, *Histoire de la musique*, vol. II, pag. 522.

Mozart

Gîndirea orchestrală exprimată de Mozart în simfoniile sale este marcată de toate datele estetice care au determinat formarea și evoluția stilului mozartian, ca aliaj unic constituit din substanțe diverse.

Receptivitatea lui față de influențele muzicale ale țărilor și personalităților pe care le-a frecventat este ușor de explicat : orice copil asimilează ce-i oferă mediul și este permeabil la sugestiile venite de la dascălii săi, permanenți sau temporari. Dacă este însă să discutăm cum a topit în el însuși — copilul, adolescentul și tînărul Mozart — aceste sugestii, pînă la imaginea operei de o maturitate impresionantă (pe care alții, în ani mulți de viață, nu au atins-o), atunci renunțăm la explicații biografice sau istorice ; dincolo de materialul senzațional oferit de studiul partiturilor, înclinăm respectuos fruntea în fața geniului său.

Mozart a scris simfonii între 8 și 32 de ani (1764—1788) ; faptul că evoluția lui în domeniul simfoniei nu urcă o linie ascendentă de la elementar la desăvîrșit, ci una frîntă, cu ascuțișuri, vîrfuri și căderi, al cărei sens țintește totuși înălțimi solitare, evocă, o dată mai mult, vigoarea unică a talentului său. În inspirația unui andante dintr-o simfonie timpurie (*Simfonia în mi bemol,* K.V. 16, din 1764), sau în aproape toate mișcările lente ale simfoniilor sale de debut, în accentele dramatice, sincopele agitate, varietatea dinamică din mica *Simfonie în sol minor* (K.V. 183, din 1773—1774) preludiul celei mari din 1788, se citește prezența unei sensibilități și forțe, a unei inteligențe muzicale unice.

Catalogul simfoniilor lui Mozart ar putea fi utilizat cu succes și ca un index biografic, în asemenea măsură Londra, Salzburgul, Viena, Italia, Mannheimul, Parisul și din nou Viena își reflectă, prompt, sugestiile în compozițiile orchestrale mozartiene. La început, Mozart se exersează în simfonie în preajma lui Johann Christian Bach, fiul lui Sebastian, stabilit în capitala Angliei. Prin el absoarbe în fond sursele italiene ale simfoniei, pe care „Bach din Milano" le deținea de la profesorul lui Padre Martini și de la Giovanni Battista

Sammartini [1]. De altfel, cînd Mozart va trece prin Italia, ecouri ale muzicii lui Sammartini vor înregistra direct cvartetele sale, datînd din acea perioadă (K.V. 155—160). Cu toate că este fermecat de Johann Christian Bach și de colaboratorul său, Karl Friedrich Abel, Mozart nu poate să nu asculte vocea interioară care a început să hotărască în el, o dată cu muzica lui Schobert, acest sumbru și pasionat romantic din Paris, mult disprețuit de cumpătarea tatălui său : pentru Leopold, adversitatea față de asemenea excese era firească. Trăinicia simpatiei față de acest modest compozitor a făcut să sune în sufletul copilului o coardă prețioasă, ce se descoperă în mișcarea lentă a *Simfoniei* lui *în mi bemol*. Cînd i se relevă Viena muzicală el scrie, în 1768, o simfonie, datată 13 decembrie, și considerată prima cu adevărat originală ieșită de sub pana lui Mozart. Argumentele sînt expresia dramatică aprofundată și amplificată, rotunjirea formei de allegro de sonată cu o dezvoltare, „în care se recunosc modulații patetice", liedul german de alură simplă, din partea a II-a, frumosul menuet vienez și finalul „beat de viață", care se închise — într-un mod neașteptat — în pianissimo. Urmează apoi cele 3 călătorii în Italia, care deschid, între 1770—1772, alte porți : Mozart este, din copilărie, și va rămîne îndrăgostit de teatrul muzical. Cea mai vie impresie italiană este opera, care domnește aici ca suverană a muzicii. Are prilejul să privească de aproape ceea ce ascultase despre Italia în muzica lui Johann Christian Bach. Cunoaște stilul vocal al italienilor, simfonismul lor înrudit cu opera, uvertura italiană ; îl întîlnește pe Pietro Locatelli, se apropie de Padre Martini, muzician erudit, unul din pedagogii cei mai străluciți ai timpului. La propunerea acestuia, este primit membru „Compositore" la „Academia filarmonica" din Bologna (1770), cu toate că nu îndeplinea condițiile obligatorii de vîrstă. Mozart are și succese personale ca autor de opere (*Mithridate Rè di Ponto*, după Racine, *Ascanio in Alba*) ; cu un plus de bagaj tehnic și spiritual, el atacă din

---

[1] Fără să fie creatorul genului, Sammartini, care s-a interesat în mod special de finisarea formei simfonice, a avut o contribuție considerabilă. Prima sa simfonie, în 4 părți, datînd din 1734, a însemnat un mare succes.

nou simfonia (în 1770 compune 4 lucrări pe care le numește simfonii italiene). Mai tîrziu, între decembrie 1771 și octombrie 1772, termină nu mai puțin de 8 simfonii (K.V. 114, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134). Nu produce în gen vreo revoluție de stil (uvertura italiană e mereu în subtextul partiturilor), dar din schimbul de impresii italiene și germane, care se amestecă o dată cu drumurile și cu revenirile acasă, rezultă — pînă la urmă — o amprentă mozartiană, acea devenire continuă a artistului care se formează o dată cu opera sa.

Mai presus de toate, Italia, căreia într-un anume fel Mozart îi va rămîne fidel, a încrustat pentru totdeauna în muzica lui acea predilecție naturală pentru melodia desfășurată, acel spirit al melodismului pur, atît de propriu exprimat în cuvîntul italian „cantabile". Momentul romantic al tinereții lui Mozart se petrece tot acolo; este un *Sturm und Drang* al său, care îl pregătește să recepționeze o nouă lecție despre artă: aceea pe care i-o va prezenta muzica lui Iosef Haydn și, din nou, Viena muzicală.

Nu trecuse multă vreme de la valul romantic care inundase muzica simfonică a lui Haydn, simfoniile scrise între 1769—1772 și cvartetele, în care este contopită structura liberă cu un contrapunct viu. Pe acest Haydn, cîntat pretutindeni în concertele Vienei, și-l apropie acum Mozart, permeabil și la ideile altor confrați vienezi ca Wanhall [1], Wagenseil, Dittersdorf, Gasmann. Impresionantă pentru el este și pledoaria patetică a lui Gluck, în favoarea adevărului în teatrul muzical: Mozart asistă la spectacolul *Paris și Elena*. Cîte impresii inedite și determinante pentru talentul lui miraculos de maleabil! Evoluția interioară declanșează resorturi, pînă atunci tăcute, ale unei sensibilități și inteligențe mature pentru un artist de 18 ani; acestea se afirmă în grupul de cinci simfonii datînd din 1774. Cercetătorii mozartieni și melomanii nu contenesc în a se întreba cum de s-a ivit în mintea tînărului compozitor fulgerul care țîșnește o dată cu *Simfonia nr. 25*, în *sol* minor, pentru prima oară în tonalitate minoră, o dată cu palpitarea neliniștită a temei principale. În ritmul sincopat, armonia consistentă, intensitatea emoțională, deslu-

---

[1] Johann Baptist Wanhall (1739—1813), despre ale cărui simfonii istoriograful Ch. Burney scrie că erau „lucrări de maestru în genul lor".

şim într-adevăr o prevestire, o promisiune a marii Simfonii în *sol* minor, care-i încoronează cariera de simfonist, şi chiar a operei *Don Giovanni*.

Din creaţiile acestei perioade, repertoriul curent al simfoniilor mozartiene a reţinut-o şi pe aceea în *do* major, *nr. 28* (K. V. 200). Mozart se stabileşte şi el la ciclul de patru părţi, deşi simfoniile anterioare *(nr. 26* şi *27)* nu aveau decît trei mişcări, apărînd ca ciudate reveniri la gustul strict italian. Această simfonie în *do* major a primit denumirea de *Simfonia trilurilor*, datorită frecvenţei lor în toate mişcările, şi mai ales în final.

Nevoia de rigoare a formei devine evidentă în *Simfonia nr. 29* în *la* major (K. V. 201), o capodoperă indiscutabilă, una din partiturile caracteristice lui Mozart : în afară de menuet, toate mişcările sînt compuse în formă de sonată. Prima temă a allegro-ului este bogată în resurse, datorită tiparului reprodus mereu pe o treaptă superioară ; nuanţele duioase ale temei secunde servind bine nevoia de contrast, reuşita dezvoltării, repriza şi coda fac din această mişcare un exemplar al stadiului simfoniei mozartiene în acea etapă, oscilînd între sugestiile muzicii italiene şi ale celei vieneze.

Cum pentru Mozart melodia a fost elementul cel mai apropiat fiinţei sale, majoritatea mişcărilor lente din simfonii sînt pătrunse de această vădită bucurie de a lăsa muzica să curgă, într-o tandră şi liniştită alunecare. Andantele *Simfoniei în la major* (vioara II, viola, vioara I) este dintre cele mai poetice în jocul coardelor, care îşi cedează pe rînd tema legănată şi susţin un dialog desfăşurat, alături de cîntul oboiului, al cărui timbru dă un farmec particular întregii mişcări.

Cu *Simfonia în re major, nr. 202,* în ascensiunea lui Mozart către idealul simfoniei clasice intervine o nuanţă aparte, marcînd deschiderea unei paranteze, care pare a întrerupe — pentru un timp — această evoluţie : acceptarea entuziastă a stilului galant. Aceasta era însă pentru Mozart o necesitate, care, la urma urmelor, nu i-a făcut şi nu ne-a făcut nici un rău. Topită şi ea în retorta geniului său, a îmbogăţit aliajul preţios care se constituia aici.

În creaţia oricărui artist, acumulările, perfecţionările treptate şi capriciile imaginaţiei se realizează pe întreaga suprafaţă a operei sale, astfel că studierea izolată a unui singur domeniu nu este decît arareori concludentă pentru a înţelege evoluţia personalităţii sale. Numai incursiunile permanente, în ansamblul producţiei sale, într-o anume etapă, dau răs-

punsuri pe care altfel nu le-am putea desluşi. Iată-l deci pe Mozart în preajma anului 1775 : a încetat să compună simfonii. De ce ?

Pe violonistul Mozart îl preocupă acum arta lui de interpret : o dovedesc cele cinci concerte pentru vioară şi orchestră, compuse într-o abundentă expansivitate creatoare. Simfoniile din anul precedent păreau a indica o abilă manieră de contopire a caracterelor italiene şi vieneze, dar mai ales, găsirea unei formule personale pline de perspective. Mozart îşi permite acum să lase simfonia deoparte, fără să piardă nimic din ceea ce cîştigase, şi agonisind ceva în plus, din altă parte. O anumită influenţă franceză (şcoala violonistică a lui Gaviniès, Guénin) este explicabilă, dar Mozart preia un material constituit şi restituie o substanţă cu totul diferită. Astfel că în cele cinci concerte pentru vioară, din care ultimele trei se numără printre cele mai cunoscute, el izbuteşte din nou splendide momente de artă. În desăvîrşita unitate a concepţiei, în arcuirea formei de anvergură şi proporţionalitate clasică, în risipa de muzicalitate din *Concertul în re major, nr. 219,* simfoniile de mai tîrziu sînt temeinic pregătite.

Bucuria de a face muzică în caracterul stilului concertant, degajat de o problematică gravă, stimulează şi interesul compozitorului pentru alte genuri de o factură asemănătoare. Serenadele şi divertismentele sînt acum pe gustul său ; le compune uşor, cu plăcere, şi le realizează strălucit. Pînă şi opera scrisă în acelaşi an, *Il re Pastore* (după Metastasio), este un fel de serenadă pastorală. Trebuie pomenită ingenioasa *Serenata notturna,* cu formaţia ei aparte prevăzînd convorbirea a două mici ansambluri într-un dialog pur concertant ; de asemenea, *Serenada „Haffner"*, scrisă pentru nunta fiicei primarului din Salzburg, în 1776. Mozart rămîne în cadrul unei muzici de efect, dar amplifică totul la dimensiuni neobişnuite pentru modesta — în fond — destinaţie a partiturii sale ; nu mai puţin de nouă mişcări, în contrast una faţă de cealaltă, o orchestraţie variată de la o mişcare la alta şi, mai ales, prilejul unei desfătări muzicale complete, pe care o simte şi ascultătorul neinteresat de laboratorul compozitorului, ci de rezultatele finite ale experienţelor sale. Mozart nu ezită, mai tîrziu, să transforme acest material într-o simfonie care va purta acelaşi nume.

Curioasă reacție are Mozart în anul următor vizitînd Mannheimul și cunoscînd îndeaproape performanțele, unice pe atunci, ale orchestrei mannheimeze. Admiră fără rezerve execuțiile perfecte, se împrietenește cu Cannabich (șeful orchestrei), dar nu scrie nici o partitură simfonică. Pleacă spre Paris, ducînd cu el, în afară de prietenia pentru flautistul Johann Baptist Wendling, care se concretizează în două concerte de flaut, dragostea pentru instrumentele de suflat, pentru opera germană și... pentru Aloysia Weber. Mannheimul îl marchează însă pentru toată viața, chiar dacă, imediat, înrîurirea nu pare profundă. O simțim însă în *„Simfonia concertantă pentru flaut, oboi, corn și fagot“* (ulterior flautul este înlocuit cu un clarinet solo) și în *Simfonia pariziană* (nr. 297 *re* major), în care gustul francez este respectat.

Simfonia este scurtă, briliantă. Orchestrația are în vedere o formație mare, suflătorii sînt folosiți cu consecvență (clarinete, oboaie, fagoturi, corni, trompete). În genere, compoziția se arată mai elaborată. Preocupat de a fi pe gustul francezilor, Mozart ascultă sfatul directorului „Concertelor spirituale“ — Le Gros — și schimbă andantele original, pe care acesta îl considera prea lung și cu prea multe modulații.

Parisul a fost însă o experiență atît de tristă, încît reîntoarcerea la Salzburg, cu toată atmosfera neplăcută de acolo, părea singura soluție de adoptat. Trăise în capitala franceză zile de amară deznădejde : asistase neputincios la moartea mamei sale, iar succesul definitiv, ca artist, întîrziase să i se arate. Nici măcar baronul Grimm, admiratorul de odinioară, nu-și mai dăruise nici prietenia, nici banii cu generozitatea și înțelegerea de care Mozart ar fi avut nevoie. O dată cu reîntoarcerea în orașul care nu-i este drag din pricina slujbei la arhiepiscopul Colloredo, toate acumulările din timpul călătoriei par a se fixa în memoria sa. O *Simfonie în sol major* (1779), într-o singură mișcare, cu o parte centrală, lentă, are aerul unei uverturi franceze.

Urmează o *Simfonie în si bemol*, unde foșnesc idei și ritmuri vieneze : e aproape o „pastorală“ a lui Mozart — se spune — și ar fi de crezut că veselia explozivă din prima parte, acea încîntătoare nepăsare cu care un vals risipește norii de pe frunțile întristate, vine de undeva din seninătatea netulburată a naturii. Poate că numai Schubert va mai avea

această putere de a dărui oamenilor surîsul atunci cînd viața era necruțătoare și meschină cu el. Undeva, cei doi muzicieni seamănă și, de aceea, atmosfera mozartiană, care surprinde uneori în partiturile schubertiene, nu e altceva decît acel aer de familie pe care nepoții îl descoperă în asemănarea cu trăsăturile bunicului privind dintr-o veche fotografie.

Capodopera acestui an este însă *Simfonia concertantă, în mi bemol major, pentru vioară, violă și orchestră* (sfîrșitul anului 1779) ; aici, toate elementele tehnicii simfonice și concertante sînt utilizate cu o vigoare care îl arată stăpîn pe mijloacele ambelor stiluri. Curînd, în august 1780 (anul de concepție al operei *Idomeneo*) va urma prologul marilor simfonii mozartiene, *Simfonia în do major.*

Prima parte, Allegro vivace, adoptă un ton eroic, suflul bărbătesc, dominator, de care pare a fi legată în concepția lui această tonalitate, cu care își va încheia maiestuos — peste 8 ani — ciclul simfoniilor. Contraste vehemente, modulații bruște, un suflu intens susținut de variatele faze prin care trece substanța muzicală caracterizează prima parte. Neobișnuită, dar seducătoare, apare partea a II-a — Andante di molto : cvartetului de coarde îi este dat drept însoțitor doar un flaut. Simfonia are numai trei părți : finalul energic, de o alură dansantă, răspunde tonului masculin al primei mișcări (menuetul a fost scris parțial și apoi suprimat).

În calmul nesuferit al Salzburgului, Mozart încheie ceea ce am încercat a urmări ca proces de formare al personalității sale de compozitor. Toate impresiile, toate influențele, toate modelele și modele, toate învățămintele și experiențele sînt stăpînite acum de puterea selectivă a geniului său. E pregătit să înceapă marea lui operă și nimic nu pare mai potrivit cu această siguranță, care s-a instalat în conștiința lui, decît violenta eliberare din slujba arhiepiscopului Colloredo. Mozart se stabilește, ca artist liber, la Viena.

Cunoscuse tot ce viața muzicală a timpului îi oferise în atîtea centre muzicale pe care le vizitase ; dar iată că aici mai descoperă un izvor de artă din a cărui putere binefăcătoare nu sorbise încă : operele maeștrilor vechi. Studiază, avid de frumusețea aceea severă și nobilă a conceptului polifonic, partiturile lui J. S. Bach și G. F. Händel, împrumutate din biblioteca baronului von Swieten, cu care se împrietenise.

Școala aceasta a contrapunctului este pentru el hotărîtoare, fiindcă tot ceea ce îi arătase cultura muzicală contemporană se așază pe temeliile solide ale unei tradiții cu infinite resurse de meșteșug și har. O primă demonstrație este — după opera *Răpirea din Serai* — *Simfonia „Haffner"*, cerută de același primar al Salzburgului, pentru o altă sărbătoare de familie. Serenada cu același nume fusese compusă cu 6 ani mai înainte. Renunțînd la marșul introductiv și la cele două menuete, Mozart a dat lucrării această formă de *Simfonie în re major*, în care este cunoscută și înscrisă în catalogul *Köchel* cu nr. 385.

Senzațională în *Simfonia „Haffner"* este, de la început, tema inițială ; țîșnire semeață, fulgerătoare, în două octave ascendente, prăvălire abruptă, la punctul de plecare și din nou un salt uriaș care se oprește pe înălțimi. Potențialul acestei teme este atît de mare, încît compozitorul nu mai are nevoie de o a doua temă, deși intenționează o formă de sonată ; dar această sonată este mulată în structura unui fugato monotematic, răspuns al autorului la propunerile vechilor maeștri. Nu poate fi întîmplător faptul că ultima perioadă a creației „tînărului", acum „maestru" și el, se deschide cu acest omagiu și se va încheia, în finalul *Simfoniei „Jupiter"*, cu o culminație magistrală a stilului contrapunctic. În *Simfonia „Haffner"* se remarcă predilecția pe care a avut-o Mozart de a răspunde în finalurile sale problematicii avansate în mișcarea întîia, astfel că Andantele și Menuetul sînt momente de răgaz plăcut, înaintea Presto-ului, încărcat de bucuria afirmării unui principiu vital, optimist. Poate că și Osmin trece, într-un suflu rapid, pe aici !

În *Simfonia „Haffner"*, muzica lui Mozart nu mai este strălucitoare : luminozitatea ei reflectă o altă atitudine morală, un fel mai sever și mai obiectiv de a înțelege viața, chiar o anume asprime.

Dincolo de travaliul contrapunctic, de ingeniozitatea stilului, de îndrăzneala modulațiilor, de logica strînsă cu care, variind necontenit efectele, obține o unitate exemplară, ea constituie un alt stadiu al personalității omului ce se exprimă acum în felul acesta. Probabil că Mozart nu era conștient de modificările petrecute în structura intimă a personalității sale ; dar calitatea deosebită a acestei muzici, înțeleasă și prin perspectiva a ceea ce va urma în simfoniile viitoare și în alte

domenii ale activității lui de compozitor, ne permite să credem că nu procedeele au schimbat esența muzicii sale, ci că o anume nevoie interioară a găsit sprijin în aceste procedee.

Uluitoare era la Mozart viteza în care compunea o lucrare, fără ca această grabă să lase vreo urmă. Într-o scrisoare din 31 octombrie 1783, scria tatălui său, din orașul Linz : „marți 4 noiembrie trebuie să susțin o academie la teatrul de aici. Cum nu am cu mine nici o simfonie scriu una în mare grabă"... Trei zile mai tîrziu, partitura unei capodopere era gata : *Simfonia în do major, nr. 425*, care a primit numele „*Linz*". Fiecare nouă lucrare are acum un profil definit : pentru această simfonie, Mozart imaginează, ca niciodată pînă atunci, o introducere lentă. Accente grave, patetice, deschid acum ciclul simfonic ; este probabil motivul pentru care auditorii au considerat *Simfonia „Linz"* ca opera unde influența lui Haydn este evidentă. Este drept, prietenia între cei doi compozitori se dovedise trainică, circula între ei un magnetism al ideilor și procedeelor ; Mozart lucra la cvartetele de coarde pe care le va dedica venerabilului maestru (ciclul de 6, terminat în 1785).

Dar întreagă această simfonie dovedește, din nou, o întru totul mozartiană imaginație în tehnica de lucru. Elementele fundamentale nu mai sînt clar exprimate în temele mari ale expoziției, ci cumva camuflate, ascunse, avînd aparent funcțiuni secundare. Se ivește aici și un alt aspect al structurii simfoniei mozartiene : acel simț al proporției ansamblului, care îl determină, ca atunci cînd numeroase evenimente muzicale se petrec în expoziție, să reducă amploarea dezvoltării. Fenomenul, prezent în *Simfonia „Linz"*, revine în *Simfoniile în mi bemol major* și *sol minor*, din ciclul ultimelor trei.

Este de presupus că *Simfonia „Linz"* era concepută în gîndirea lui Mozart înainte de cele trei zile de lucru efectiv, în care nu se întrevede decît timpul concret de a o nota pe portative. Partea a II-a, admirabil „Poco adagio" — exemplar pentru noțiunea de mișcare lentă a ciclului de simfonie clasică — celebrul Menuet (introdus și în baletul din *Don Giovanni)* cu trioul său suplu și Presto-ul incandescent întăresc această presupunere care nu este confirmată — documentar — de nimic altceva. Ar fi de crezut și că Mozart era capabil să realizeze, de la un capăt la celălalt, în numai trei zile, de la nimic la întreg, o astfel de minune!

Trecuse multă vreme de la călătoria la Linz, dar în acest răstimp mai multe compoziții, dintre cele mai strălucite, fuseseră încheiate. Cele 6 cvartete dedicate lui Haydn, mai multe concerte pentru pian (dintre care acelea în *mi bemol major, nr. 482*, în *re minor, nr. 466*, în *la major, nr. 482*, în *do major, nr. 491*), numeroase lucrări de muzică de cameră și... opera *Nunta lui Figaro*. Prezentată la Burgtheater, în mai 1786, aceasta are un succes mediocru ; toată amărăciunea pe care o strînsese, simțind că muzica lui nu mai place vienezilor, se risipește doar o dată cu premiera la Praga, în decembrie, care este unul din marile succese ale carierei sale. Invitat la Praga, Mozart aduce cu el două noi partituri : un concert de pian *(do major, nr. 503)* și o simfonie *(nr. 504)*, care va purta denumirea de *Simfonia „Praga“*. Ea capătă numărul 38 și este preludiul trilogiei finale. Chiar și numai introducerea, de o cutremurătoare frumusețe a expresiei dramatice și poetice, explică — paradoxal — pomenita diminuare a popularității compozitorului la Viena ; arta lui trecuse într-o zonă de interiorizare, de meditație profundă, serioasă, gravă, care nu mai putea fi o modă, o vogă a academiilor și concertelor obișnuite.

Limbajul simfonic al *Simfoniei „Praga“* are accente distincte față de stilul mozartian de pînă atunci. Această introducere amplă, patetică, debutează cu cîteva semnale solemne în unison, după care o mlădioasă frază a viorilor, de un suav cromatism melodic, alunecă netulburată. Este mai mult decît o introducere, e aproape o parte lirică, cu o funcție individuală.

O caracteristică a simfoniilor tîrzii ale lui Mozart va fi prezența unor elemente ale formei de sonată în mișcările secunde și în finaluri : în *Simfonia „Praga“*, toate părțile sînt astfel concepute.

În primele măsuri ale Allegro-ului inițial, suflătorii și orchestra de coarde dialoghează ca două mase sonore care se completează una pe cealaltă. Tot viorile vor aduce și mîngîietoarea temă a doua, după un discurs simfonic plin de surprize, în care, mici motive, aparent neînsemnate, sînt punctul de plecare, impulsul unei abile tratări simfonice. Dezvoltarea este aici amplă, un fugato care amintește de *Simfonia „Haffner“* ; cu totul ieșite din comun sînt aparenta repriză, de fapt o altă dezvoltare, și însemnătatea pe care o capătă Coda. Și în această simfonie muzica lui Mozart vibrează în acele tresăriri sentimentale și duioase care vor defini muzica romantică ; dacă în introducere se simțea pe undeva o

concentrare a spiritului de o intensitate beethoveniană, Andantele precede, în tonul afectuos și îndelunga lui desfășurare, predilecția romanticilor de a întîrzia în lirism. Mozart a lărgit mult partea a doua a simfoniei sale, tocmai fiindcă a conceput-o fără menuet. Biograful său B. Paumgartner consideră întreaga simfonie ca derivînd din aceeași inspirație cu opera *Nunta lui Figaro;* el își sprijină concluzia pe faptul că tonalitatea în *re* major este fundamentală pentru ambele lucrări (e drept că pentru Mozart, ca și pentru Beethoven, tonalitățile au avut neîndoielnic semnificații importante); tema principală a Allegro-ului ar aminti uvertura operei, iar aceea a finalului, de duetino Cherubino-Suzana, din actul al doilea.

Ultimele trei simfonii compuse de Mozart (1788), într-o declanșare torențială de inspirație și energie creatoare, au o funcție și o semnificație specială în ansamblul operei sale, după cum ele fixează și o etapă de supremă desăvîrșire a muzicii instrumentale în secolul XVIII. *Trilogia simfonică finală* domină într-adevăr cultura simfonică a întregului veac al clasicismului, iar armonia și unitatea interioară a acestor trei opere decurge în mod evident din aceeași concentrare a geniului mozartian care se exprimă divers.

Cîteodată, simple confruntări de ordin statistic sugerează înlănțuiri de fapte și consecințe ale acestora de cea mai mare însemnătate istorică. Constatăm astfel că Joseph Haydn și-a scris prima dintre cele peste 100 de simfonii la vîrsta de 27 de ani, iar pe ultimele 20, cele mai importante, după moartea lui Mozart, care era, teoretic, urmașul său în lumea simfoniei. Că Mozart însuși, cel mai miraculos talent al muzicii, avea numai 8 ani cînd s-a exersat pentru prima oară în simfonie (1764) și 32, cînd le-a compus pe cele din urmă. La această vîrstă, Beethoven era pe cale de a-și publica abia prima simfonie.

Revenim la Mozart, la ultimele lui simfonii, cu sentimentul că atingem aici unele dintre cele mai delicate și, în același timp, impunătoare capodopere. Formularea noastră pare a desemna stări contradictorii, dar ea încearcă să cuprindă, prin punctarea unor extreme, vastitatea semnificațiilor acestor lucrări. Delicată este lumea afectivă mozartiană, nuanțele multiple ale emoțiilor și trăirilor sale care s-au strîns aici; impunătoare, perfecțiunea apoliniană a trilogiei ce sfîrșește cu un superb *Jupiter.*

Cele trei simfonii au fost terminate, rînd pe rînd, în 26 iunie 1788 (*mi bemol*), în 25 iulie (*sol* minor) și în 10 august (*do* major). Cu numai 8 luni înainte de a sfîrși *Simfonia nr. 39*, Mozart fusese sărbătorit la Praga pentru opera *Don Giovanni* pe care o prezentase acolo în premieră (sfîrșitul lui octombrie 1787). Purta în el încă de pe atunci frînturi din razele regatului de lumină către care aspira conștiința lui tulburată de chemările umbrelor — deci *Flautul fermecat*, minunata operă ce va fi terminată în 1790, și surîsul degajat, inocent pînă la copilărie, din *Cosi fan tutte*, datînd tot anul 1790. Din nou ne întîmpină idea că talentul dramatic al lui Mozart a pătruns și în muzica simfonică. Tema de meditație aplicată simfoniilor și operelor ultime este fără îndoială ispititoare, dat fiind că dramatica *Simfonie în sol minor* pare într-adevăr izvorîtă dintr-o sursă apropiată lui *Don Giovanni*, după cum zeescul *Jupiter* nu e străin de aspirațiile către un Olimp al fericirii exprimate în *Flautul fermecat* ; iar armonia pur instrumentală din *Simfonia în mi bemol*, desprinsă de orice temă dată, se înrudește cu erupția de muzică, din *Cosi fan tutte*.

În acea vară a lui 1788, Mozart se afla într-o perioadă dintre cele mai dificile ale existenței sale. În luna mai, vienezii acceptaseră cu indiferență *Don Giovanni*, obișnuiți fiind să admire stilul decorativ al muzicii italiene sau declamația patetică a muzicii dramatice a lui Gluck. Jocul genial între tragedie și glumă, intensitatea expresiei lirice, noutatea suflului romantic din *Don Giovanni* le rămăseseră străine. Eșecul moral se prelungea pînă la detaliile meschine ale vieții cotidiene a compozitorului și familiei sale, hărțuiți în permanență de o penibilă nevoie de bani. Ar fi prea simplu să explicăm numai astfel — ca rezultat al unei biciuiri a forței creatoare, reacționînd prin contrast — splendoarea ultimelor lui compoziții. Artistul Mozart era — fără să știe — stăpîn pe clipa aceea a desăvîrșirii în care Faust ar fi vrut să oprească curgerea timpului !

Valoarea unei opere de artă este adesea judecată după procentul ei de inovație explozivă, spărgătoare de canoane : firește, acesta este un criteriu selectiv dintre cele mai serioase. Aici însă Mozart nu sparge nimic, dimpotrivă, umple o schemă logică și tradițională cu o invenție genială. Admirabil explică George Călinescu această libertate deplină în

constrîngere: „Căci regula cea mai barbară, schema cea mai torturantă, e aceea care ne obligă să ne rătăcim mereu, deși instinctul, ca și pe berze, ne așază în viață într-o figură geometrică. Mozart, cu temele și variantele lui, care ne încîntă azi prin prospețimea extraordinară și inefabilul continuu și în planul afectiv inexplicabil, nu face altceva decît să urmeze o mișcare spontană a sufletului uman, și anume revenirea în spirală, dictată de memorie, de tot, în fine, ce constituie viața". /

Prima mișcare din *Simfonia nr. 39 în mi bemol* (K. V. 543) este precedată de un amplu Adagio, o introducere de un caracter solemn ca în *Simfoniile „Linz"* și *„Praga"*. La o cercetare mai atentă, gamele descendente ale viorilor, susținute de un ritm persistent și sacadat al bașilor și trompetelor, evocă un moment din uvertura la opera *Don Giovanni*. Mozart stăpînește deplin orchestra și forma simfoniei, astfel că își permite să formuleze precis și rapid ideile sale.

Tema Allegro-ului schimbă atmosfera apăsătoare din introducere; va fi un Allegro cantabil, tipic, a cărui dezvoltare, fără să capete amploarea din următoarele două simfonii, acuză mult contrastul dintre teme și se evidențiază prin modulații de mare ingeniozitate. De altfel, judecată din punctul de vedere al conceptului armonic, întreaga simfonie este plină de inedit. Discuția asupra importanței particulare a folosirii diferitelor tonalități de către Mozart găsește un frumos exemplu în Andantele simfoniei, compus în *la bemol;* tema acestei elegii răsună grav și dulce. Dar farmecul întregii mișcări decurge din țesătura ingenioasă a intermediilor diferite care duc către o coda unde tema inițială revine mai bogată, mai pătrunzătoare. Cele două acorduri cu care se încheie Andantele sînt și ele surprinzătoare, ca un salt neașteptat de energie.

Menuetul — mișcarea a treia — se numără printre cele mai cunoscute din creația simfonică mozartiană. Vitalitatea ritmurilor din Menuet contrastează cu moliciunea tandră a Trioului, a cărui melodie este expusă de clarinete (de altfel și pentru partea I-a este caracteristică folosirea clarinetelor), cărora le răspund, în ecou, flautele. Acest Trio are un caracter vienez foarte apropiat genului de dansuri germane, pe care Mozart le compunea adesea în acel timp, gen reluat mai tîrziu de Schubert.

Allegro-ul final al *Simfoniei în mi bemol* pare chiar mai bogat în idei decît mișcarea ei inițială, deși este clădit pe o singură temă, variată și prelucrată de o „imaginație savantă", dacă această formulă poate fi acceptată. O coda fulgurantă încheie mișcarea în ritmul ei inițial.

Richard Wagner iubea în mod deosebit *Simfonia în mi bemol* căreia i-a consacrat rînduri pline de înțelegere în *„Arta de a dirija orchestra"*. Printre altele, el considera finalul ca foarte important: „Aici mișcarea ritmică pură își celebrează orgiile". Ideia este înrudită cu caracterizarea pe care tot Wagner a dat-o finalului *Simfoniei a VII-a* de Beethoven: „apoteoza dansului". El însuși alătura aceste două simfonii scriind: „...între aceste două simfonii este, după părerea mea, această diferență: la Mozart, limbajul inimii se destăinuie în dulci și tandre dorinți, în timp ce în opera rivalului său, dorința se înalță îndrăzneață, către infinit. În simfonia lui Mozart, predomină plenitudinea sentimentului; în aceea a lui Beethoven, conștiința curajoasă a forței".

Simfonia nr. 40 în sol minor (K.V. 550) — această simfonie a cărei expresie este atît de tulburătoare, o confesiune intimă de o intensitate aproape romantică, această simfonie, pe bună dreptate alăturată de atîtea ori tragicului „giocoso" din *Don Giovanni*, este o operă perfectă în structura și ținuta clasică.

Orchestra, inițial prevăzută de Mozart, cuprindea — pe lîngă cvartetul de coarde — un flaut, două oboaie, două fagoturi și doi corni. Abia mai tîrziu introduce două clarinete, menținînd și oboii, dar modificîndu-le partida. Este clar că Mozart, care stăpînea în toate detaliile posibilitățile instrumentelor și valoarea lor în ansamblul orchestrei, a dorit o anume tentă sonoră pentru compoziția în care a lăsat să vorbească sumbrele sale gînduri, înverșunarea de care poate nu l-am fi crezut în stare (...„și dacă nu mi-ar veni atît de des gînduri negre, totul ar merge încă mai bine" — citim într-o scrisoare datînd din vara anului 1788).

Dacă în *Simfonia în mi bemol*, introducerea îngîndurată deschidea drumul spre o lume senină, aici pătrundem dintr-o dată, printr-o temă grăbită, neliniștită, întreruptă de ușoare suspensii, în intimitatea unei cu totul alte stări emoționale. Temperatura afectivă a *Simfoniei în sol minor* trădează o conștiință frămîntată, o sensibilitate dureros încercată. Dar stăpînirea materiei muzicale este impecabilă: o citim în modul în care se detașează cele patru măsuri ale temei a doua sau acele două acorduri ale întregii orchestre, prin care dezvoltarea este anunțată într-o tonalitate depărtată și cu totul neașteptată (*fa diez* major); în sfîrșit, în splendoarea acestei dezvoltări strict tematice, bazate pe prima temă, care fusese

expusă de viori, reexpoziţia oferă şi ea surpriza unor invenţiuni contrapunctice, înainte ca prima temă să apară, triumfătoare, în tonalitatea iniţială. Coda concentrează expresia energică a întregii prime mişcări, o energie aprinsă, răscolită, care cedează abia la sfîrşitul ei.

Andantele pare la început un cîntec simplu şi mişcător, dar caracterul elaborat al mişcării nu întîrzie să se evidenţieze, o dată cu atacul, în forte, al unei a doua teme. O dezvoltare de mare profunzime expresivă are loc şi aici; ea este introdusă de un ritm grav şi apăsător. Se remarcă, cu toată apariţia lui fugară, un desen cromatic de un caracter elegiac. O dată cu reintrarea temei principale, revine aceeaşi atmosferă întru cîtva austeră.

Mişcarea a III-a — Allegretto — este un menuet de un stil contrapunctic strîns: caracterul obişnuit al dansului dispare măturat de o voinţă dură. Un singur răgaz, popas idilic în tonalitate majoră, tradiţionalul trio (instrumente cu coarde şi suflători), după care menuetul revine.

Una din paginile cele mai încărcate de tensiune dramatică din întreaga operă simfonică a lui Mozart este finalul — Allegro assai. Din nou o formă de sonată bazată pe două teme, dintre care cea dintîi, de 32 de măsuri, este expusă direct, violent şi repetată cu fermitate. Cvartetului de coarde îi revine tema a doua; dezvoltarea atinge un grad de înverşunare şi crispare. Ritmul, armonia, contrapunctul sînt mînuite cu o fermitate determinată de o stare de spirit exaltată. Multă vreme această simfonie a trăit în gloria graţiei, suavităţii, melancoliei, infiltrate în paginile primelor două părţi. Cu timpul însă, auditorii i-au deslușit sensurile autentice şi, mai ales, această fascinantă înverşunare pasionată.

„Un cîntec de triumf şi de glorie conştientă", astfel numeşte Paumgartner *Simfonia în do major*. Peste ea pluteşte într-adevăr o bucurie solemnă, certitudinea dominării mizeriilor mărunte ale existenţei prin puterea spiritului şi a voinţei. Dacă în *Simfonia în sol minor*, Mozart ne lăsase să pătrundem zbuciumul sufletului său, aici el pare complet refăcut, stăpîn pe destin şi pe viitor. Poate că Mozart, care nu avea de loc obiceiul să filosofeze asupra artei sale, a dorit pur şi simplu să scrie o simfonie de maestru, în care toată ştiinţa sa să se reflecte într-un mod impresionant. Într-adevăr, desăvîrşirea stilului contrapunctic din această simfonie trebuie pusă în legătură cu preocuparea lui pentru oratoriile lui Händel, care nu au părăsit masa lui de lucru în toată acea perioadă.

Partea I-a — Allegro vivace — este o formă clasică de sonată construită, de astă dată, pe trei teme contrastante. Dezvoltarea, în care tema principală este tratată în imitații, după vechile procedee ale polifoniei, modul în care aceasta este introdusă printr-o modulație de două măsuri amintesc maniera severă a lui Haydn, dar aici vechiul stil capătă o amploare și o viață nouă.

A doua mișcare — Andante cantabile — este din nou o formă de sonată, tema principală fiind expusă de primele viori „con sordino". Ambianța emotivă mozartiană, într-o pagină de mare dăruire lirică, se colorează cu tonurile expresiei patetice ale unei melodii secunde, care alimentează dezvoltarea. În ultimul moment, Mozart a adăugat, după repriza modificată și ea, o excelentă coda.

Menuetul (allegretto), cu o scriitură contrapunctică și simfonică bogată, un dans de genul acelora pe care, după cum știm, Mozart le compunea des în timpul acela, ar putea fi considerat un fel de preludiu la grandiosul final și el în formă de sonată. Contrapunctul minuțios și sever în care este compusă întreaga mișcare, de fapt testamentul veritabil al simfonismului mozartian, îl înfățișează stăpînind toate dificultățile celui mai riguros stil polifonic, pe care îl mulează cu proverbiala lui spontaneitate.

Un final de simfonie clădit pe un fugato sever, impecabil și, în același timp, suplu, iată ce propune inedit Mozart; este aici mai mult decît o idee de lucru, e un complex de date tehnice ca și infinita bucurie de a construi edificiul plin de luminozitate, ambianță tonică pentru un sfîrșit de viață amară.

Wagner descoperă și notează înrudiri între cele două teme din finalul *Simfoniei „Jupiter"* și aceea care deschide *Simfonia „Eroica"* de Beethoven, accentuînd în felul acesta caracterul maiestuos al acestui *Jupiter*. Dincolo de severa disciplină a stilului el ascunde, în fond, „o viață arzătoare în care se relevă, pînă în căutările contrapunctice cele mai îndrăznețe, echilibrul armonios al geniului lui Mozart".

Virtuozitate și viață interioară

Mozart a fost pînă nu demult victima unei grave confuzii: posteritatea i-a admirat seninătatea, detașarea angelică de violență și durere, gingășia suavă, fericita destindere în-

tr-un joc al frumuseţii decorative. Superficialitatea inclusă în toate acestea nu-i aparţinea însă lui, ci privirilor rămase în afara vieţii interioare a partiturilor sale. Adevărul este că, după teribila descărcare de energii tumultoase, după fluviul de afectivitate inundînd toate domeniile muzicii în secolul XIX, după contrastele incisiv marcate de culori sonore ale orchestrei romantice devenite materie inflamabilă, alura echilibrată a creaţiilor mozartiene, perfecţiunea mereu egală cu ea însăşi a virtuozităţii sale de compozitor puteau să ascundă conflictele patetice care s-au zbuciumat mereu în conştiinţa artistului. Cu o oarecare timiditate revenim la toate acestea, recunoscute acum şi afirmate pretutindeni ; dar ezitarea în a sublinia încă o dată ceea ce, printr-o lesne de înţeles dorinţă de adevăr, toţi comentatorii moderni reliefează insistent, trebuie îndepărtată acum, mai ales pentru concertele lui Mozart. În legătură cu operele, cu simfoniile şi marile lucrări de cameră, neînţelegerea pare a se fi risipit ; dar asupra concertelor, aceste mărturii ale succesului de interpret repurtat de Mozart în faţa publicului vienez, mai planează încă ceva din vechea mentalitate.

Mozart a compus iniţial concerte pentru vioară şi apoi pentru pian, cu scopul de a cînta el însuşi acest repertoriu, realizînd comunicarea aceea vie între artist şi public, care a fost atît de necesară naturii sale iubitoare de oameni. Dar iată că pînă şi în perioada cea mai dăruită „galanteriei", nuanţelor delicate şi dantelelor rococo — în 1775 — adolescentul de 19 ani dă o probă de senzaţională înclinare către poezie, în 3 concerte pentru vioară (*sol major* — K.V. 216, *re major* — K.V. 218, *la major* — K.V. 219). Nu numai că tonul acestor compoziţii „în modă" are inflexiuni individuale, dar şi înclinarea către sentimentalitate, dedusă şi ea din epocă (Schobert, Christian Bach, Michael Haydn), se distinge net de exemplele pe care le cunoscuse pînă atunci.

Aceste trei concerte sînt toate ieşite din aceeaşi dispoziţie şi, de aceea, întru totul asemănătoare. Mozart are instinctul genului muzical care i se potriveşte la un moment dat ; îl vedem în acest an bucuros să scrie şi opera bufă *La finta giardinera*, divertismente, marşuri.

Fiecare dintre cele trei concerte reproduce ca structură acelaşi model — Allegro — Adagio — Rondo.

Alternarea pasajelor de tutti cu solo-urile viorii, sau încadrarea solistului în acompaniamentul orchestral (orchestră de coarde și două flaute, sau oboi) poartă marca inventivității lui Mozart, cu atît mai vizibilă, cu cît aceste lucrări continuă — de fapt — tradiția concertului de vioară baroc (Pietro Nardini, Luigi Boccherini). Între *Concertul în re major pentru vioară și orchestră* de Boccherini și cele în *la* major și în *re* major există chiar înrudiri. Maniera de tratare a solistului este identică în toate aceste trei concerte : un glas individual briliant, energic, impulsiv (lansările de săgeată ale temei principale în K.V. 218 și K.V. 219, evoluînd în pasaje capricioase și dinamice). Ingenioasă este, în același K.V. 219, intrarea lirică a solistului, urmată brusc de tema care urcă fulgerător, pentru a se rostogoli vertiginos într-o cădere ce pare a se opri, barată de trei acorduri de orchestră : iluzie ! Solistul mai are ceva de răspuns prompt, într-un comentariu fulgurant ; dialogul astfel început continuă strîns și incisiv. Mozart, în acest concert, nu e mai puțin scînteietor în *verva violonistică* decît va fi Paganini în secolul următor ! Frumoase sînt mișcările lente unde melodia este suverană ; încorporînd cursivitatea italiană, sentimentalismul german și claritatea franceză, melodia adagio-urilor mozartiene (și nu numai aici) este mereu nouă, proaspătă, dar mai ales poetică.

Bijuteria muzicală a celor trei concerte este *Andantele cantabile* din K.V. 218. Această parte cu tandra alunecare a melodiei, care are inflexiunile unui glas emoționat, tînguind discret, cu rafinatul joc al timbrurilor între acut și grav, aruncă o lumină specială asupra perioadei „galante" : este semnul că Mozart o va părăsi curînd.

Rondourile sînt părțile cele mai simple, avînd un caracter exclusiv de divertisment și atestînd influența, așa cum s-a mai spus, a școlii franceze de vioară. Ele saltă ușurel și elegant în ritmuri jucăușe, cu întorsături *cochete*, de rococo : o surpriză, amabilul rondo (tempo di minuetto) este întrerupt (în K.V. 219) de un episod „alla turca".

Am putea spune însă că Mozart a făcut din concertul pentru pian [1] jurnalul intim al preocupărilor sale vitale. Preocupări de meșteșug desigur, de stăpînire a materiei mu-

---

[1] Nu întîmplător Alfred Einstein, în volumul său dedicat lui Mozart, își intitulează *Sinteze* capitolul despre concertele de pian, iar G. M. Girdlestone publică, la Londra, în 1948, volumul excelent *Mozart și concertele sale de pian* (Mozart and his Piano Concertos).

zicale, dar mai ales preocupări care-i înlănţuiau gîndirea şi sensibilitatea. Pe măsură ce el evoluează ca muzician, o problemă de concepţie tinde să se clarifice şi să se rezolve: experienţa îi spune că publicul dispune de o anumită receptivitate, ale cărei margini cu greu pot fi extinse fără riscul serios de a ieşi din atenţia lui binevoitoare. Pe de altă parte aceeaşi experienţă de creaţie, în urma căreia el evoluează rapid, nu-i permite să întîrzie nici în albia comodă a tradiţiei muzicale a timpului, şi nici măcar în ceea ce devenise tradiţie personală.

Anul 1784 este un an plin, un an bucuros. În 1783 avusese loc, la Viena, primul festival în care Mozart a apărut şi ca pianist; succesul îl încîntă şi îi dă încredere. Ţine la acest succes, la admiraţia care înconjurîndu-l îl inspiră şi îl determină să progreseze; între 2 februarie şi 3 martie 1784, revine, de peste douăzeci de ori, ca interpret al propriilor lucrări.

Într-un singur an compune 6 concerte pentru pian[1]; deocamdată, găseşte mijloacele de a-şi păstra favoarea auditorilor şi a-şi mulţumi nevoia proprie de transformări calitative în compoziţie. Concertul pentru pian reprezintă încă de pe acum şi o satisfacţie a instinctului său teatral; fără îndoială că această conversaţie, care rămînea deocamdată la subiecte obişnuite, uneori chiar agreabile, întîrziind trecător în melancolie sau lansînd o irezistibilă vervă, nu era încă pe măsura imaginaţiei lui de mai tîrziu. Reflexe ale partiturilor de operă vor da culoare unor pagini de concert, în perioadele în care teatrul nu-l obseda într-atît încît să părăsească dialogul instrumental. Încheie ultimul din cele 6 concerte, cu un final dinamic de operă bufă. Chiar şi în acest ciclu, care este încă încrustat în tot ceea ce definea concertul clasic de pînă atunci, el depăşeşte stadiul mărturisit tatălui său cu privire la alte 3 concerte pentru vioară (1782) „ele ţin măsura între prea uşor şi prea dificil; sînt strălucitoare, agreabile de ascultat, naturale, fără a fi lipsite de substanţă"... Or, în tot ceea ce va urma anului 1784, substanţa consistentă a ideilor muzicale şi substanţiala lor elaborare determină noi profiluri ale genului concertant.

[1] Din totalul de 27.

Mozart cîştigase, o dată cu stabilirea la Viena, încă o dimensiune, fără de care arta lui ar fi fost incompletă ; am văzut că prin studiul partiturilor lui Bach şi Händel, el a învăţat de la aceşti maeştri cum să exprime muzical, cu mult mai convingător decît prin simplul efect orchestral, încleştările dramatice, conflictul, vehemenţa. Un timp, el foloseşte cu prudenţă în concerte aceste bunuri de meserie : nu vom întîlni aici, în acelaşi moment, intensitatea de care se dovedise capabil în *Simfonia „Haffner"*. Rămînea încă atras de senzualitatea pură a timbrurilor instrumentale, de varietatea timbruală, posibile de obţinut la pian. Fluiditatea discursului pianistic, o virtuozitate spumoasă şi efervescentă, întotdeauna împletită cu melodia care este esenţa muzicii sale, se răspîndeşte în allegro-urile şi rondourile concertelor ; în părţile mediane, tandreţea şi spontaneitatea efuziunii lirice nu dau greş în a captiva emoţia ascultătorului. Păstrează încă unele date devenite tipice manierei sale : opoziţia între tutti orchestral întunecat şi limpezimea sonoră a suflătorilor, între tonalităţi sumbre şi clare, opoziţia între pasajele de travaliu tematic şi cele cantabile.

Cum era şi firesc însă, el nu poate rămîne într-un gen departe de stilul dobîndit în altul : ruperea zăgazurilor va caracteriza anul 1785, începînd cu *Concertul nr. 20, în re minor (K.V. 466)*, scris în februarie. Acesta deschide propriu-zis seria marilor concerte pentru pian ; fără a-şi abandona auditoriul, Mozart se hotărăşte să-l ducă cu el în vîltoarea de întrebări, cu, şi fără răspuns, care agită spiritul său.

Chiar şi numai faptul că pentru *Concertul în re minor* Beethoven a scris mai tîrziu o cadenţă atestă noua şi deosebita valoare expresivă a lucrării. *Concertul în re minor* merită interesul consecvent al exegeţilor mozartieni fiindcă, fără îndoială, simţim în el acel „sentiment al universalului care se degajă din operele dramatice şi simfoniile lui Mozart".

O frenezie neobişnuită agită replicile strînse între pian şi orchestră, o apăsătoare furtună a pasiunilor alungă imaginea unui Mozart diafan şi străin de convulsii sau crispare. Efectul admirabil al intrării pianului este creat prin contrastul adus de prima frază solistică, cu nuanţa ei de modestă implorare, după debutul de simfonie tragică al introducerii orchestrale. Romanţa, partea a doua, cu melodia ei mîngîietoare, nu rămîne nici ea în zona unui sentiment unic ; un episod dramatic o sudează în

ambianța generală a concertului. Surpriza este lăsată de Mozart pentru final, care irupe cu un arpegiu fulgerător și continuă, plin de nerv, pînă la apariția unei melodii în tonalitate majoră.

Finalul vesel este comentat de Girdlestone, care descoperă aici „conflict și triumf" ; evoluția conflictului e mai puțin logică decît la Beethoven, dar ea se adaugă caracterelor beethoveniene ale lucrării. Păstrînd proporțiile, chiar și introducerea, cu acea sugestie de șovăielnică naștere dintr-o nebuloasă, degajă un sentiment oarecum asemănător cu începutul *Simfoniei a IX-a* ; de altfel, tonalitatea *re* minor le este comună. Revenim la ideea că pentru Mozart, ca și pentru Beethoven, mai tîrziu, tonalitățile aveau, fiecare, o distinctă personalitate expresivă ; de aceea, nu este niciodată indiferentă tonalitatea concertelor sale (*re* minorul este și tonalitatea *Recviemului* !). De pildă, *do* majorul, tonalitatea următorului *Concert de pian nr. 21* (K.V. 467)[1], se dovedește puternic în a exprima o stare de spirit optimistă, afirmată încă din desfășurata introducere orchestrală. Dar concertul rămîne pentru noi ceea ce este andantele său în *fa*, poate cel mai desăvîrșit andante concertant din cîte a scris Mozart. Poposim asupra unuia din acele momente cînd muzica lui Mozart incită imaginația. „Este ca o canava secretă de sentimente și de speranțe, pe care sîntem invitați să o completăm prin sensibilitatea noastră interioară[2]. Melodia care urcă spre înălțimi în glasul purificat al viorilor, cu pendularea între vis, nostalgie, amar, este un prototip al marilor teme mozartiene ; întreaga parte are o incandescență poetică unică, este un giuvaer rar. Mozart a pus în acest andante, pe lîngă substanța prețioasă a inspirației lui muzicale, puterea de a simți exact ceea ce trebuie să spună orchestra, pentru a căpăta de la solist replica adecvată și cum trebuie menținut interesul pentru tensiunea dialogului (răspunsurile suflătorilor). Cu totul remarcabil la această melodie este faptul că ea nu are de loc aspectul acela de cursivitate spontană, care a caracterizat atîtea dintre temele sale, izvorîte într-adevăr

---

[1] O admirabilă înregistrare a acestui concert s-a realizat în interpretarea lui Dinu Lipatti ; pianistul a compus și cadențele concertului.

[2] Daniel Lazarus, *Acces à la musique*, Les éditeurs français réunis, Paris, pag. 125.

ușor, ca și răsuflarea din pieptul unui om sănătos. E perioada în care melodia mozartiană tinde să includă și „vectorii tematici“ ai compoziției, fiind rezultatul unei selecții și, eventual, al unei sinteze.

Ca și pentru Beethoven, *mi bemolul* este tonalitatea radioasă a luminii, a strălucirii solemne, aproape eroice, așa cum propune de la început, în sunetul fanfarelor din partea I-a, *Concertul nr. 22, în mi bemol (K.V. 482)*, compus la sfîrșitul anului 1785, la cîteva zile după sonata pentru pian în aceeași tonalitate (K.V. 481).

Materialul primei părți este abundent: primul tutti orchestral conține, înainte de intrarea pianului, șapte melodii. Concepția simfonică a lui Mozart, afirmată totdeauna din aceste introduceri orchestrale, are în vedere și în concert, cum nu încercaseră compozitorii pînă la el, o largă și semnificativă întrebuințare a suflătorilor. Aici lemnelor (flautul, clarinetul, fagoturile) le este încredințată o parte importantă a materialului tematic; de asemenea, în mișcarea a doua, din nou un *Andante* în *do minor*, dintre acelea al căror secret Mozart l-a stăpînit ca nimeni altul, episoade ale suflătorilor separă variațiunile pianului pe o melodie dureroasă, cu un efect de descurajare, ca o „elegie fără soare“. *Allegro*-ul, este, din nou, dominat de pian; tema lirică (andantino), introdusă către sfîrșitul mișcării, va fi reluată, cu o instrumentație asemănătoare, în opera *Cosi fan tutte*.

Anul 1786 înregistrează, în primăvară, încă două concerte pentru pian, a căror gestație este simultană cu *Nunta lui Figaro*, prezentată în premieră în luna mai. Seninul *Concert nr. 23, în la major* (K.V. 488), unul dintre cele mai populare, este o întruchipare perfectă a acelei degajări cu care Mozart știa să-și poarte sentimentalismul și tristețea. Comentatorul său Jean Victor Hocquard avansează ideea că vecinătatea cu *Nunta* imprimă acestui concert „o intensitate lirică (amoureuse), cu care nici un alt concert nu a fost marcat“ și că ar corespunde perfect, nu prin contaminare de stil, ci prin fuziune, „ethosului sfîrșitului operei“. Capodopera instrumentală a acestei perioade este însă tulburătorul *do minor, nr. 24* (K.V. 491). Mai întîi, tonalitatea a însemnat pentru Mozart, prin contrast cu *mi bemolul* strălucit, umbra, mișcările unor forțe întunecate, efortul tragic al omului stăpînit de spaimă de a intra într-un cîmp liniștit. Dacă și în

concertele de pînă acum, Mozart virtuozul găsise mijloacele de a depăşi sensul comun al unei lucrări concertante, aici nu mai există dubii asupra frămîntărilor vieţii lui interioare, transpuse în muzică. În *Concertul* său *pentru pian în do minor*, Beethoven va depăşi normele uzuale ale genului într-o lucrare de intens dramatism, premergătoare logică a tragicului de intensitate shakespeariană din următorul *Concert nr. 4, în sol major*. Acest *Concert în do minor,* compus de Mozart cu 18 ani mai devreme, prevesteşte o dată cu prima temă colţuroasă, avînd ceva implacabil, şi apoi de-a lungul unei introduceri simfonice neobişnuit de lungi, spiritul acelui viitor *do minor* beethovenian. Înaintea acestui concert se deschisese neîndoios perspectiva operei *Don Giovanni,* care reprezintă cel mai fidel dualitatea temperamentului lui Mozart, sfîşiat de disperare, de presimţiri tragice, de groaza morţii şi aspirînd totuşi către destindere într-un surîs blînd, resemnat sau chiar zburdalnic. Dualitatea aceasta străbate toată creaţia lui Mozart şi chiar acest „diamant negru", cum a fost numit *do minorul,* pare o replică dată *Nunţii lui Figaro* şi concertului precedent, care se află în totală armonie cu acea operă. Cert este că niciodată Mozart n-a fost atît de pesimist în faţa asaltului fatalităţii ca în acest *Concert în do minor.*

Strict muzical, el renunţă la o expunere tematică foarte clară, vagabondînd de-a lungul mai multor motive, în armonii depărtate, stranii pentru epocă. În schimb, în *Larghetto,* tema este foarte simplă, uşor de reţinut prin neaşteptata ei cădere în octavă şi insistenţa în acelaşi sunet; ca în majoritatea concertelor de maturitate, mişcarea lentă este întreruptă de o agitată parte mediană, în tonalitate minoră. Acest mare concert se încheie cu un final grandios, o temă cu 8 variaţiuni. Mozart reuşeşte o performanţă impresionantă de virtuozitate componistică, conducînd tema cu abilitate în arcade decupate clar. Din punctul de vedere al expresiei, tonul sumbru rămîne dominant.

Mozart se întoarce înapoi la tonalitatea *do* major în *Concertul nr. 25* (K.V. 503), vecin cu *Simfonia „Praga"* (K.V. 504) şi anunţînd explozia vitală din *Simfonia „Jupiter"*. Prin ce se distinge acest act în care Mozart a optat, din nou, pentru viaţă şi bucurie?

E mai întîi un triumf al contopirii totale între stilul simfonic dezvoltat în orchestra mozartiană și stilul concertant al discursului solistic. Virtuozitatea compozitorului nu e mai mică decît aceea solicitată interpretului de opulenta revărsare a motivelor, care sînt vectori tematici de o fluență melodică mereu prezentă, mereu îmbogățită de fantezia lui decorativă. Mozart se joacă cu materia muzicală ca maestrul vrăjitor din poveste cu apele dezlănțuite. Vai de ucenicul ce s-ar încumeta să dea drumul zăgazurilor fără să stăpînească secretul potolirii lor !

Fanfare luminoase, o conversație antrenantă, o prelucrare simfonică somptuoasă ; un motiv de patru sunete (3 optimi și o pătrime cu punct) prefigurează aproape motivul beethovenian din *Simfonia a V-a.* Mai surprinde — încă din introducerea orchestrală — o temă asemănătoare cupletului lui Papageno, care nici nu se născuse încă ! Andantele nu e mai puțin bogat în experiențe ; și aici, toate virtuțile stilului dobîndit pînă acum sînt prezente. Un intermezzo în *fa* major, în rondoul final, mai oferă surpriza unei melodii splendide, un capriciu al inventivității lui Mozart, care este, în acest concert, egală cu stăpînirea absolută a meșteșugului muzical.

În legătură cu partiturile concertelor scrise de Mozart pentru a fi executate de el însuși, muzicologia modernă discută autenticitatea textelor de care dispunem astăzi, dat fiind că improvizația a fost caracteristică compozitorului interpret. Oare îi este îngăduit pianistului de astăzi să adauge, după imaginația sa, acele ornamente pe care Mozart nu le nota ? Cîteodată, melodia mozartiană în mișcările lente pare nudă ; e îngăduită o tulburare a simplității, care este perfect adecvată gustului nostru ? Dezbaterea nu are soluție categorică : sîntem înclinați să dorim ca partiturile mozartiene să fie prezentate în versiunea fixată de autorul lor și să respingem intervențiile străine. Chiar și cadențele pe care unii interpreți își permit să le compună pe baza materialului tematic introduc adesea o ambianță nepotrivită (aluzii excesiv romantice, o virtuozitate spectaculară etc.). Dacă această colaborare cu un text mozartian se petrece însă la nivelul unui Edwin Fischer, atunci argumentele înclină în favoarea „interpreților muzicieni". Problema de principiu se pune cu multă seriozitate în fața unei partituri evident incomplete cum este

aceea a *Concertului nr. 26, în re major* (K.V. 537) — (1788). După seria încheiată în 1786, Mozart renunță la concertul pentru pian, care fusese pentru el nu numai elementul de legătură directă cu publicul, ci și un mijloc de expansiune a vieții lui interioare. Poate că *Don Giovanni* îi satisfăcuse, pentru un timp, nevoia de declanșare a tuturor energiilor lăuntrice! Totuși, echilibrul e șovăielnic; deducem o criză psihică cercetînd compozițiile, atît de contradictorii ca stil, din perioada imediat următoare operei. Ciudate și inexplicabile reveniri la stadii de mult depășite! Acest *Concert în re* a făcut o carieră frumoasă și îl acceptăm cu simpatie în programele curente. O audiție a ciclului mozartian, începînd cu *Concertul nr. 20, în re minor*, va fi imediat urmată de observația că acest *nr. 26*, care poartă denumirea „*Încoronarea*", este cel mai modest din toată seria. Poate și din pricina partiturii aproximative! Este vizibilă abundența elementului decorativ, într-o manieră la care Mozart renunțase; perfecțiunea artizanală mai rece e detașată de palpitul acela care, dincolo de ghirlandele multicolore de sunete, însemna surîs sau lacrimi. Fapt este că putem considera această lucrare ca ocazională, chiar întîmplătoare, constatînd că pe Mozart nu-l mai interesează concertul pentru pian. Vor mai trece încă 3 ani, pînă la următorul concert și ultimul, *nr. 27, în si bemol major* (K.V. 595).

Mozart în ultimul an al vieții — 1791. Ultima perioadă fusese cumplită: ...„sînt totuși atît de nefericit! Tot timpul între teamă și speranță"! Se îndrepta spre *Flautul fermecat* și *Recviem*. Speranță și teamă. Începînd din 1788, ultimele trei simfonii, *Sonata în si bemol pentru pian* (K.V. 570), *Cvintetul cu clarinet* (K.V. 581), *Cvartetul în si bemol* (K.V. 589), *Fantezia în fa minor* (K.V. 594), prodigioasa comedie din *Cosi fan tutte* se înșiră într-un lanț miraculos de inele prețioase.

Abundența *si bemolului* pare explicată de aceleași rațiuni interioare care l-au împins către o atitudine sau alta. Este tonalitatea purității, a unei dulci reverii, a acelei stări de spirit echilibrate, la care ajungea atunci cînd reușea să-și stăpînească febrilitatea, cînd alunga presimțirile, pentru a se scălda în liniștea blîndă a contemplării.

La 5 ianuarie, sfîrșește *Concertul în si bemol*, recapitularea definitivă din punctul de vedere al procedeelor, a operei



lui concertante. *Re minorul* îi declanşase cîndva pasiunile ascunse, cu *mi bemolul* se odihnise în certitudini de lumină, coborîse apoi în lumea umbrelor, cu *do minorul*, pentru a urca din nou spre viaţă, într-un *do major* strălucitor. După un răgaz de 5 ani, concluzia înclină către dominarea zbuciumului ; omul se poate bucura de tot ce e frumos în el şi în natură, dacă are resurse de a simţi şi înţelege ce este bun în viaţă. „Vino, frumoasă lună mai“ !, astfel se numeşte liedul (K.V. 596) a cărui melodie se strecoară în finalul ultimului concert pentru pian al lui Mozart.

Laboratorul experienţelor hotărîtoare

Esenţa fenomenelor de prefacere care au invadat muzica într-un ritm vertiginos, insinuîndu-se în stilul de tranziţie al preclasicismului, s-a concentrat în jumătatea a doua a veacului XVIII în cvartetul de coarde (două viori, violă, violoncel). După divertisment, genul facil al primelor creaţii, după sonată, cvartetul a acumulat treptata constituire a legilor clasicismului în operele celor trei mari compozitori reprezentînd Viena clasică : Haydn, Mozart şi Beethoven. Dar Beethoven va ajunge în cvartet foarte departe de sursele iniţiale, trecînd într-un alt cîmp estetic, creat de el prin epuizarea formei tradiţionale şi perfecta mulare a unei alte substanţe muzicale în arhitecturi adecvate. Haydn şi Mozart parcurg deodată, într-o întrecere stimulatoare, acelaşi drum, realizînd prototipuri şi sinteze definitorii pentru stilul clasic. Haydn debutase în compoziţie atunci cînd spiritul barocului tîrziu era încă în plină actualitate a vieţii muzicale ; primul lui cvartet apare la Viena, în jurul anului 1755. Bach murise cu cîţiva ani înainte (1750) ; Händel nu mai avea mult de trăit (pînă în 1759). Haydn îşi va încheia activitatea creatoare o dată cu apusul veacului său, cu un ultim ciclu de cvartete *(op. 77)*. Despre seria anterioară *(op. 76)*, istoriograful Burney îi scrisese : „Înainte de a părăsi oraşul, am avut marea bucurie să ascult noile dumneavoastră cvartete, bine executate, şi niciodată muzica instrumentală nu mi-a făcut atîta plăcere. Sînt pline de inventivitate, de tempera-

ment, de bun gust și de efecte noi și nu par opera unui geniu sublim, care a scris atît de mult și de perfect, ci a unui geniu cu un talent cultivat admirabil, a cărui flacără nu a strălucit încă“ [1]. Evidentă uimire în fața abundenței de noutate la un artist căruia sute de lucrări anterioare nu i-au tocit curiozitatea, împiedicîndu-l să mai experimenteze încă! Fiindcă tocmai cvartetul, derivat, printr-un proces de contopiri și acumulări, din genuri preclasice (sonata da camera, sonata da chiesa, suita instrumentală, divertismentul, sonata în trio, pentru două viori și bas figurat) a fost, pentru maeștrii clasicismului, *laboratorul de lucru,* unde noile metode și transformările procedeelor tradiționale sînt analizate, trecute prin filtruri purificatoare, orînduite într-un ansamblu de legi vii, constituind o nouă disciplină. Lumea cvartetului beethovenian este deschisă de compozitor între anii 1798—1800 (cu ciclul *op. 18*), deci simultan cu ultimele cicluri ale lui Haydn. Ca și acesta, Beethoven compune revelatoarele lui ultime cvartete, tîrziu după ce sfîrșise simfoniile și *Missa solemnis* ; *Cvartetul op. 135, în fa major* (1826) este totodată și cea din urmă lucrare a lui încheiată. Pentru amîndoi, cvartetul însemnase, pînă la un punct, același teritoriu de investigație, în etape succesive și cu rezultate aplicate în alte genuri. Reveneau apoi la ansamblul ideal al celor patru voci și, așa mereu, pînă la momentul final al existenței care se încheiase într-un adio adresat vieții și muzicii prin cvartete. Cu Mozart, lucrurile s-au petrecut într-un mod aproape asemănător : în 1788 scrie ultimele trei simfonii, și un an mai tîrziu, cvartetele notate de Köchel în catalogul său cu nr. 589 și 590 : înainte de *Simfonia în sol minor,* arzătoarea confesiune a durerii lui, un sublim cvintet în aceeași tonalitate (cvartet de coarde, cu o violă).

Între Mozart și Haydn relațiile au fost strînse, dragostea și stima reciprocă au îngăduit acel schimb de influențe vivificator pentru opera amîndurora.

Un prim stadiu al cvartetului mozartian, *Cvartetele vieneze,* datează din 1773 — anul micii *Simfonii în sol minor* — erupția genială de lavă creatoare. *Opusul 20* de Haydn este din 1772 ; o lungă pauză și-i urmează cvartetele *opusului 33*

[1] Fasquelle, *Encyclopédie de la musique,* „Haydn“, vol. II, pag. 446.

(1781). Neîndoios, Mozart le aude la Viena și își modifică conceptul asupra normelor de stil. Începe în 1782 ciclul de șase cvartete pe care le va dedica, odată încheiate, lui Haydn, în 1785, în semn de omagiu. Un *Cvartet în re major* (K.V. 499) se situează în vara anului următor. Un nou nivel fusese depășit ; Haydn citește în partiturile mozartiene adevăruri pe care el nu le intuise încă. Comentariul său la această lectură este *opusul 50* și *opusul 54* — anii 1787 — 1788. Timp de trei ani Mozart rămîne tăcut : *Don Giovanni*, *Cvintetul în sol minor*, giuvaerul delicat al *Micii serenade*, ultimele simfonii, *Sonata pentru pian în fa* (K.V. 533) ni-l dezvăluie hărăzit marilor lui opere. Abia în 1789, primul cvartet din seria comandată de regele Prusiei : K.V. 575. O vecinătate la fel de grandioasă o au următoarele cvartete ale lui Haydn : *op. 64*, în preajma primei serii de simfonii londoneze (1790). În acest an Mozart încheie, cu două compoziții, creația lui de cvartete. Revenit din primul turneu londonez, Haydn nu-l mai găsește în viață. Îi este dat maestrului să fie el purtătorul făcliei aprinse de tînărul dispărut, în *opusurile 71, 75* (1793), *76* (1797) și *77* (1799).

Cele 83 de cvartete de Haydn concentrează istoria genului timp de jumătate de veac, de la începuturile șovăitoare ale cristalizării sale, pînă în momentul de perfecționare, reprezentativ pentru tipurile desăvîrșite ale culturii clasice. Celebra afirmație a lui Goethe, care considera că cvartetele lui Haydn pot fi eventual depășite dar nu întrecute, aduce din nou în discuție semnificația capodoperelor, care stau unele alături de celelalte în raporturi de vecinătate, nu de rivalitate. Astfel că tulburătoarea perorație a cvartetelor beethoveniene nu stinge ecourile vocii lui Haydn, timbrul ei inimitabil. În cvartet, Haydn a plecat de la modeste experimentări încă derivate din muzica de circulație curentă în epocă : bunăoară opusurile sale de *Cvartete nr. 1, 2* și *3* (18 cvartete) sînt foarte simple, probabil concepute pentru a fi executate de către amatori. Cu o singură excepție toate au cinci părți, dar durata integrală a unui astfel de cvartet e cîteodată mai mică decît aceea a primei părți dintr-unul de maturitate. Cu toate acestea, încă de pe acum sînt de sesizat acele indicii ale stilului de mai tîrziu, atît în optica asupra întregului, cît și în lucrul mărunt al amănuntului. Mutațiile prin care un anume element devenit perceptibil pentru auditor va fi reprodus în

cursul lucrării ca bază a unității ei — procedeu frecvent și în muzica barocului, în fugă — îl preocupă pe Haydn într-un sens mai larg. O amplificare melodică și ritmică a procedeului este vizibilă încă din aceste cvartete timpurii : compozitorul simte nevoia unor diversificări subtile care să se constituie în elemente ordonatoare ale compoziției. Auditorul va sesiza consecvența repetării și nuanțele modificărilor survenite. De obicei, mișcările extreme sînt strălucitoare, melodica, în genere, foarte simplă, tonul, galant ; se remarcă predilecția pentru ascendentul viorii, cu precădere în mișcările lente (Adagio din *op. 2, nr. 2*). Spiritul de divertisment este încă prezent, menuetele sînt apropiate de dansul originar, vocile instrumentale nu au dobîndit încă toată independența (viola, de pildă ; timbrul ei intermediar va căpăta, cu timpul, o însemnătate egală cu celelalte voci). Cu toate rezonanțele provenite din muzica barocului, aceste cvartete de Haydn au independența cu care un artist puternic se desprinde de ambianța adolescenței sale. Dovadă a acestei nevoi conștiente de modificări este faptul că Haydn a dorit ca lista oficială a cvartetelor sale de coarde să înceapă cu ciclul *op. 9* (1768), unde el trecuse, mai ferm, la stabilirea cadrului esențial pentru un gen în plină formare. Progresul se menține în ciclul *op. 17* (1771), care încheie anii de ucenicie, urmat îndeaproape de *opusul 20, Cvartetele soarelui* (1772) — serie de opere „clasice“.

Multiple elemente se adună în aceste lucrări ! Din punct de vedere stilistic, confruntarea între tradițiile încă în viață ale muzicii barocului, cu o manieră modernă a compoziției, și drept concluzie, echilibrul dintre acestea, orientat de o largă perspectivă. Din punctul de vedere al profitului dobîndit de compozitor, ele sînt de asemenea pilduitoare : Haydn învață o dată cu tehnica imaginată de el, elaborează scheme, o întreagă geometrie sonoră, fără de care nu ar putea construi muzica sa. Îl preocupă echilibrarea și integrarea celor patru partide în unitatea discursului și ajunge la modele atît de armonioase ca în *op. 20, nr. 4 în re major*. Totuși, prima vioară continuă să capete un rol de predilecție, poate și pentru că la Eisenstadt, Tommasini, primul violonist al ansamblului, un virtuoz excelent, era întotdeauna interpretul său.

Hotărîrea lui Haydn de a adopta pentru cvartet stilul fugat este o revenire deliberată la bunuri împlinite ale muzicii, pe care el simte că nu trebuie să le părăsească. Contrapunctul a folosit clasicilor pentru extin-

derea dimensiunilor artei lor. În *op. 20*, trei finaluri de cvartete (*nr. 2, nr. 5, nr. 6*) sînt fugi. Pe de altă parte, stilul fugat îl ajută să regizeze dorita egalitate a vocilor instrumentale. Achiziţiile de ordin formal sînt consecvent întovărăşite de acelea în domeniul expresiei (criza romantică prin care trecuse Haydn, începînd de prin 1769, impregnase simfoniilor sale accente de „furtună şi pasiune") ; regăsim în cvartet mişcări întunecate, tonalităţi minore, pasaje de emoţie intensă, violentă sau gravă (în Adagio din *op. 20, nr. 2* sau în *op. 20, nr. 5*).

Urmează o tăcere de zece ani, încă un indiciu asupra seriozităţii cu care Haydn a considerat reuşitele sale ca purtătoare ale obligaţiei de progres. În *opus 20*, fiecare component avea o individualitate care nu i-ar fi permis să nu continue, cel puţin la nivelul odată atins. Şi apoi începuseră replicile lui Mozart la cvartetul haydnian, de la K.V. 168 pînă la K.V. 173, cvartetele vieneze, în care tînărul se verifică, după ce recepţionase valoarea reformelor lui Haydn. Rezervele lui Haydn asupra propriei producţii şi influenţele care trebuie să-l fi oprit atîta vreme din lucru sînt confirmate de faptul că el consideră noul *op. 33*, din 1781, fiind scris „într-o manieră complet nouă şi foarte specială" [1]. Lectura acestor cvartete oferă prilejul de a intra în laboratorul lui Haydn şi a descoperi metodele principale ale lucrului său, bazat pe experienţa, acum, îndelungă. Fragmentarea, modelarea şi dezvoltarea tematicii — evidente şi în simfoniile sale — sînt de o ingeniozitate pasionantă. Substanţa melodică este reazemul întregii muzici, sămînţa din care se leagă fiinţa ei, dar Haydn ordonează acum forma într-o arcuire solidă şi elegantă a ansamblului mişcărilor, dînd fiecăreia dintre ele o greutate specifică. Forma de sonată şi rondoul se limpezesc ; finalurile se amplifică în fantezie şi dimensiuni, fiind concepute ca blocuri echivalente cu prima parte ; un tempo ceva mai rapid şi iată că Haydn înlocuieşte menuetul cu scherzo-ul. Dar o probă a siguranţei meşteşugului şi a simţului său artistic este faptul că simţind o insuficientă deosebire faţă de menuet sau o oarecare neprecizare a caracterului de scherzo, el renunţă în seriile viitoare, la el. Scherzo-ul este o idee compoziţională, al cărei iniţiator, după cum se

---

[1] Reinhardt G. Paully, "Music in the Classic Period", pag. 163.

ştie, a fost Beethoven ; şi în adevăr lui îi aparţine, pentru că a modelat-o cu autoritate, creîndu-i o existenţă vie.

Este judicioasă teza cu privire la o „organizare teatrală" insinuată de Haydn în cvartetele sale, adică o conştientă observaţie asupra efectului expresiv decurgînd din circulaţia temelor, adevărate „intrări în scenă", din modificările sesizante ale ritmului, tonalităţilor, din climatul conversaţiei între parteneri şi episoadele ei. În ciclul *op. 33* se remarcă şi asemenea intenţii.

Cvartetul „Ciripitul păsărilor" (Vogelquartett), *nr. 3, în do major*, face parte din această serie şi este cel mai popular, poate şi ca urmare a acelei plasticităţi, atît de agreabile, prin care vioara I sugerează trilurile ; e o muzică luminoasă, încîntătoare, de la începutul franc, explicit, pînă la rondoul final, unde lucrătura instrumentală îi atrage pe interpreţi în cea mai dificilă latură a meseriei lor : *virtuozitatea expresivă.*

Opusului 33 i-a răspuns Mozart, în 1785, aşa cum s-a arătat mai sus, prin cvartetele dedicate lui Haydn. Prietenia, exemplar încheiată între doi artişti de spirit nobil, s-a consolidat şi în execuţia unor piese de cvartet. În *Amintirile* publicate la Londra, în 1826, Michael Kelly povesteşte că a luat parte la Viena, în casa lui Stephen Storace, fratele cîntăreţei Nancy Storace, la o întîlnire muzicală : se producea o formaţie de cvartet alcătuită din Joseph Haydn (vioara I), Karl Ditters von Dittersdorf, (vioara II), Johann Baptist Vanhall (violoncel) şi... W. A. Mozart (violă), formaţie de amatori, toţi executanţii nepracticînd profesional cîntatul la acel instrument, dar era cu siguranţă o mîndrie să poţi prezenta prietenilor asemenea grup de interpreţi, în cadrul atît de modern al întîlnirilor de muzică de cameră în familiile interesate de artă !

Cînd dedică, în 1787, ciclul de *Cvartete op. 50*, regelui Prusiei, Haydn citise partiturile lui Mozart. În acest opus, violoncelul — instrumentul practicat de Frederic II — trebuia să se bucure de o atenţie subliniată, de aceea echilibrul ansamblului era cumva zdruncinat ; şi Mozart va proceda la fel în ultimele lui cvartete scrise cu aceeaşi intenţie. Semnul fructuoasei luări de contact cu partiturile oferite ca omagiu de către prietenul mai tînăr este varietatea armonică sporită. În acelaşi timp, Haydn avansează în experienţele proprii :

tot mai abilă este tehnica monotematică, prin care o mişcare întreagă va fi diversă, interesantă, cu dezvoltări strălucite, prin manevrarea speculativă şi ingenioasă a unor motive deduse dintr-o singură temă *(op. 50 nr. 6)*. Haydn pare a se amuza căutînd în fel şi chip alte variante posibile, pentru a menţine viu interesul ascultătorului şi pentru a-şi răspunde lui personal, exigenţei sale nelimitate, cu privire la funcţia temelor şi la jocul lor. Cu iscusinţa unui regizor — autor dramatic, el pregăteşte surpriza revenirii unui personaj uitat, aparent părăsit (în *op. 54*, nr. 1, a doua temă extrem de scurtă nici nu mai apare în dezvoltare, în schimb, în reexpoziţie, ea este eroina unui episod neaşteptat).

Anul 1790 aduce seria *opusului 64 ;* Haydn este un compozitor celebru în lume, autor a peste 90 de simfonii (*Simfonia „Oxford"*, datînd din 1788, poartă nr. 92).

Aici se situează cunoscutul *Cvartet „Ciocîrlia", op. 64, nr. 5, în re major* (Lerchenquartett), cu evocatoarea primă temă din Allegro molto, intrările succesive pline de farmec ale vocilor, în Adagio cantabile, fantastica mînuire a temei din Menuetto-Allegretto şi admirabilul Vivace, un final atît de haydnian, în alergarea celor patru voci instrumentale.

Urmează turneul în Anglia, primele simfonii londoneze şi moartea lui Mozart.

O dată cu stabilirea la Viena, o dată cu vîrsta, cu experienţele de artist şi acelea omeneşti, existenţa lui Haydn s-a modificat. Este stăpînul său, lucrează la comandă proprie şi aşa cum consideră că munca trebuie împlinită : *opusurile* de cvartete *71* şi *74* se succed în acelaşi an, 1793 — *Cvartetele Appony.*

Între acestea se distinge *op. 74, nr. 3, în sol minor „Cavalcada"* (Reiterquartett), ilustru exemplu al activităţii prodigioase a lui Haydn. Întregul este clădit în dimensiuni largi ; la fiecare parte se pot remarca idei compoziţionale strălucite. Astfel că prima mişcare exprimă un contrast puternic (unison şi armonie) în cadrul temei şi, imediat, după două măsuri de pauză, începe munca analitică asupra acestei teme. Cum adeseori motive secundare capătă o importanţă dinamizatoare, aici, o tranziţie în triolete devine „sistemul circulator al acestui corp". Enunţata varietate armonică acţionează în relaţiile tonale dintre părţi : partea I-a debutează în *sol* minor, se încheie în *sol* major, iar partea a II-a, splendidul *Largo assai*, aduce *mi* majorul. Exemplul acesta este prezent în multe analize

asupra stilului lui Haydn, pentru a ilustra însemnătatea pe care maestrul o desluşeşte în aerul de înrudire dintre vecinătăţile tonale[1]. În interiorul acestei mişcări, din cele mai impresionante ale repertoriului de cameră, Haydn dezvoltă tot un singur motiv generator. S-ar părea că numele cvartetului provine de la finalul în formă de sonată *Allegro con brio*, unde evenimentele sonore se precipită într-o desfăşurare impetuoasă.

Imensul album al simfoniilor lui Haydn se încheie în anul 1795, cu londoneza nr. 104, *„Cimpoiul"*. Timp de 3 ani, între 1795 şi 1798, el a lucrat, reîntors în Viena, la oratoriul *Creaţiunea*, după *Paradisul pierdut* de John Milton. Chiar timpul lung dăruit acestei compoziţii arată cîtă însemnătate are pentru Haydn elaborarea şi cizelarea ei. Cu toate acestea, el continuă să scrie, în acelaşi timp, şi cvartete de coarde, care profită de pe urma experienţei de pînă atunci în gen, dar şi de amploarea cunoştinţelor, a iniţiativelor şi realizărilor din muzica pentru orchestră. Nu întîmplător cvartetul de coarde şi-a însuşit procedee de simfonizare, care intră mai adesea în cadrul larg al formei, acum stabilite. Ciclul de 6 cvartete *op. 76* l-a preocupat simultan cu acel temerar oratoriu unde se angajase direct la rivalitatea cu Händel. Aici, în comunicarea mai modestă a compozitorului cu numai patru instrumente, se desăvîrşeşte stilul clasic al muzicii de cameră, căci Mozart, cel dispărut, şi Beethoven, care abia începea să scrie cvartete, sînt permanent în preajma muzei lui. Creaţiile lui Haydn realizează, paradoxal, tranziţia, legătura dintre cei doi. Fiecare dintre aceste cvartete are un profil distinct, şi toate la un loc, trăsături comune, care definesc stadiul muzicii de cameră la sfîrşitul secolului XVIII. Unitatea tematică se întăreşte prin diferite procedee aplicate temei I, care este generatorul principal (de obicei prin legătura organică a celei secundare faţă de acesta). Cîteodată, tema a doua o parafrazează pe cea dintîi (*op. 75*), alteori o dezvoltă (*op. 76, nr. 3*). Conceptul cvartetului începe să poarte amprenta unei dualităţi hotărîtoare : structura clasică — *formă proporţionată, conciziune strictă, contrast şi echilibru* — începe să convieţuiască cu unele elemente, sugerînd o sensibilitate abundentă, în jocul armoniilor cu efect colo-

[1] Reinhardt P. Pauly *(Op. cit.)* şi Wilhelm Berger *(Op. cit.)* insistă asupra lui.

ristic, amploare orchestrală și concertantă. Stilul contrapunctic sever încrustat în magma armonică, sinteză din care se naște fizionomia specială a clasicismului evoluat, marchează aceste cvartete în aproape toată seria; fuga, disciplina contrapunctică, este adoptată fie în mișcări integrale (finaluri), fie implicată în materialul de bază. În *op. 76, nr. 2,* tema are aspectul unui subiect urmat de contrasubiect; tot aici, imitațiile polifonice, pornind de la intervalul de cvintă, au dat lucrării numele *Cvartetul cvintelor.*

Muzica de cameră a lui Haydn își alege acum mai des „tema cu variațiuni", conținînd imense resurse de expresii felurite; e oare întîmplător că și Beethoven, în fascinantele opere ultime, se oprește tot la ea?

În special mișcările lente sînt astfel concepute (partea a II-a din *nr. 2, în re minor;* partea a II-a din *nr. 3,* supranumit *Cvartetul imperial,* variațiuni pe tema unui imn care i s-a comandat lui Haydn pentru aniversarea împăratului, în 1797). Admirabilă este ideea plasării temei cu variațiuni în prima parte a *Cvartetului op. 76, nr. 5, în re major,* unde este demonstrată o tehnică impunătoare ce are drept consecință un prim-act de o expresie unică pentru istoria de pînă atunci a muzicii de cameră.

Revenind la ceea ce spun ascultătorului aceste cvartete de Haydn, un popas trebuie rezervat mișcărilor lente extinse în proporții și semnificații. Adagio sostenuto din *op. 76, nr. 1, în sol major,* cu superba lui tensiune introdusă de o temă beethoveniană; Adagio din *op. 76, nr. 4, în si bemol major* (Sonenaufgant — Răsăritul soarelui), profunzimile meditației, noblețea liniei vocilor și a împletirii lor, exemplu de artă clasică, perfecțiune dobîndită în simplitate; Largo, cantabile e mesto din *op. 76, nr. 5,* lungă întîrziere într-o elegie, vibrantă confesiune lirică, demnă de cei mai visători poeți romantici.

Menuetele sînt și ele trecute prin sita exigențelor de acum ale maestrului: dansul poate fi greu imaginat în verva scînteietoare a menuetului din *op. 76, nr. 1;* în canonul, chiar sever, cu trio corespunzător, din *op. 76, nr. 2;* în alura celui din *op. 76, nr. 4,* cu trioul de savoare populară; în accentele grave, aproape străine de menuet, din partea a III-a a *op. 74, nr. 5.* De fapt, acesta din urmă este cvartetul model al întregului ciclu; finalul de aici are, față de încheierile virtuoze din celelalte cvartete, o consistență deosebită (țesătura contrapunctului, eficacitatea instrumentalizării). Presto-ul scapără de vervă, de energie dinamiza-

toare, glasurile se agită glumind sau vorbind serios în „ideala conversație dintre patru oameni inteligenți", formulă celebră prin care tot Goethe definea cvartetul de coarde.

În anul 1799, *Oratoriul „Creațiunea"* este prezentat în primă audiție publică la Hoftheater din Viena. Haydn avea 68 de ani. Începuse, după cîte se pare, lucrul la ultima lui operă mare : *Oratoriul „Anotimpurile"* (1803). În același an, două cvartete de coarde se înscriu în *op. 77, nr. 81* (denumit *Komplimentierquartett, Cvartetul Complimentelor)* și *nr. 82*. Un opus neterminat, *103*, încheie seria în cuvintele *Hier ist alle meine Kraft : S-a dus toată puterea mea.*

În viața lui Mozart, prezența lui Joseph Haydn, a autorității lui blînde și a muzicii lui minunate au avut o însemnătate pe care am subliniat-o cu toate prilejurile. Date comparative ale biografiilor, dar mai ales confruntări ale lucrărilor compuse în același timp sau succesiv atestă permanența acestui schimb subtil de influențe, care se prelungește și după moartea lui Mozart. De aceea i se sugera lui Beethoven să preia de la Haydn spiritul mozartian. Cînd Mozart recepționează prin studiu intens arta înaltă a polifoniei, în anul 1782, seria compozițiilor de efect, începută la Salzburg, continuă la Viena dar, în același timp, își fac loc și lucrări de încercare a forțelor proprii în direcția asimilării contrapunctului. O medie, un echilibru trebuia găsit ; poate că din acest punct de vedere conceperea, tocmai acum, a primului cvartet din seria dedicată lui Haydn este revelatoare. Caracteristic acestui cvartet, în *sol major* (K.V. 387), este efortul de sinteză în urma căruia compozitorul rezolvă o problemă fundamentală pentru el în acel moment ; fără a fi definitiv, echilibrul între melodismul mozartian (melodie acompaniată) și stilul polifonic găsește aici o împlinire care tinde să devină organică (de pildă în Andante cantabile situat ingenios, ca parte a III-a și în finalul unde Mozart „inventează" forma de fugă sonată).

Implicit, tonul perorației înclină către o gravitate care se va accentua în cvartetul următor, în *re minor* (K.V. 421). Atrage atenția stabilitatea cu care Mozart, păstrînd caracterele mișcărilor diferite încetățenite în părțile cvartetului, creează un climat unitar, astfel că tonul cu o anumită pondere patetică rămîne inclus în subtextul întregii lucrări.

Cvartetul în mi bemol (K.V. 428) este deschis de o splendidă frază de 4 măsuri în unison, o frază beethoveniană care marchează prima mișcare. Aceeași tendință către o unitate mare a întregului, subliniată mai sus, prelungește și ascute problematica meditativă în partea a II-a, Andante con moto.

Tributul oferit exuberanței de către Mozart este *Cvartetul în si bemol major* (fericitul *si bemol*, K.V. 458). Mai puțin captivantă, sub aspectul interiorizării, această muzică formulează aluzii la chemările vînătorești, astfel că a rămas botezată și cunoscută sub titlul *„Vînătoarea"*. Mișcările extreme se păstrează în cadrul acesta vesel, chiar exuberant; doar Adagio-ul, din nou situat ca parte a treia, se reîntoarce în ceasurile de cumpănă, cînd, poate, o rugăciune va fi mîngîierea sufletului deznădăjduit [1].

Încă de la aceste prime cvartete dedicate lui Haydn, stilul mozartian este constituit: pe lîngă topirea armonioasă a polifoniei, alături de o armonie principial considerată ca regizorul discursului muzical, o mai mare angrenare a tuturor vocilor în ansamblul instrumental, voci chemate să-și împartă formularea tematicii și segmentarea ei pe parcursul porțiunilor dezvoltătoare. Cvartetul este purtătorul expresiilor încordate, emanație a personalității autorului; această *personalitate a limbajului individual* este unul din caracterele prin care se impune arta clasică, față de universalitatea stilului baroc. Dar Beethoven și, după el, romanticii vor rupe zăgazurile cu erupții torențiale ale eului creator, creînd acele autobiografii explicite, exprimate într-un proces de individualizare a stilului, în toate domeniile compoziționale. Astfel ei se vor deosebi de rigorile sobrietății, definitorii și ele pentru muzica clasică.

Apogeul ciclului dedicat lui Haydn se situează în anul 1785, cu ultimele cvartete din seria K.V. 464 și K.V. 465. Compunerea *Cvartetului în la major* precede cu o lună magistralul *Concert pentru pian și orchestră în re minor*: ca și acesta, este o operă excepțională din punctul de vedere al logicii și al deducției ideilor care articulează discursul mu-

---

[1] A. Einstein consideră că există aici o reluare a fragmentului *Agnus dei* din K. V. 195, datînd din 1774.

zical. Wilhelm Berger consideră că ingeniozitatea travaliului tematic polifonic este revoluționară în epocă.

Mozart se întrece pe sine ca tehnician și artist completînd spațiul dintre mișcările extreme, elaborate exemplar în mularea stilului contrapunctic, cu un lung andante tulburător. Demonstrația de virtuozitate componistică continuă prin alegerea formei de temă cu 7 variațiuni. Magistral, tema este epuizată în valențele ei, prin înflorire și restrîngere melodică; ea generează mișcări contrapunctice sau chiar un duo neașteptat, cu un motiv scurt și ritmat din care rezultă un contrast, solicitînd, ca întotdeauna la Mozart, interpretări psihologice.

Fantezia și meseria lui Mozart, deopotrivă de nesățioase în a umple mereu filele noilor partituri, își permit imediat introducerea încărcată de neliniști, în *Cvartetul în do major* (K.V. 465). Disonanțe? Astăzi nu le mai percepem ca atare, deci denumirea de „Cvartet al disonanțelor" ne propune să evocăm efectul șocului produs în momentul audiției de acum mai bine de un veac și jumătate. Pînă și autoritatea lui Haydn a fost chemată pentru a dărîma noul edificiu mozartian cu straniul lui debut: „Dacă Mozart a scris-o, atunci își are temeiul său bine motivat", a conchis „papa Haydn", acordînd încredere totală geniului și simțind că aici nu e nevoie de explicații.

Această introducere este de o densitate polifonică neliniștitoare, dar, ciudat, consecințele ei nu mai apar de loc în ciclul mișcărilor următoare. Mozart va răspunde acestor idei sau le va prelua, altfel exprimate, în alte lucrări. Acestei introduceri îi urmează un allegro de o limpezime cantabilă (muzica vocală italiană) și armonică perfectă. De altfel, întreaga muzică instrumentală a lui Mozart profită de pasiunea lui pentru vocalitate, pentru melodia frumoasă, simplă, de linie elegantă.

După ciclul dedicat lui Haydn, Mozart se află și în cvartetele de coarde în preajma sintezelor finale care-i încheie, în toate genurile, opera. Ultimele lui 4 cvartete reprezintă pilduitoare concluzii „de meserie" și, în același timp, o mărturie uneori derutantă asupra stării de spirit în care le-a compus. Derutantă, pentru că, pe de o parte, predominanța tonalităților majore și frumusețea completă a discursului ar pleda pentru „luminozitatea lor feerică"; pe de alta, insis-

tenta folosire a contrapunctului [1], care pare să fi corespuns la el — mereu — cu nevoia de expresie a frămîntării interioare, aduce în comentariile exegeţilor săi fraze ca aceasta... „O experienţă de dezagregare psihică. Limbajul rămîne clar şi cantabil : spiritul este rătăcit şi şovăielnic : un coşmar" ! [2]. Rîndurile se referă la *Cvartetul în re major* (K.V. 499), compus în august 1786. Dar aceeaşi muzică a fost obiectul unor interpretări contradictorii : acolo unde unii au remarcat austeritatea, alţii au sesizat tonul frivol ! Ni se pare că adevărul stă în plinătatea expresiei lirice, care domină lucrarea în acel consens al unităţii părţilor, sesizat ca o particularitate mozartiană, în echilibrarea strălucită a vocilor instrumentale, cîntînd acum fiecare rolul ei, într-un ansamblu perfect omogen.

Cum însă fiecare compoziţie are la Mozart ethosul ei, semn al acelei mobilităţi continue a gîndirii artistului de geniu, toată durerea aceea bănuită în *Cvartetul în re major* ţîşneşte tulburător într-o altă lucrare de cameră, terminată la mai puţin de un an : *Cvintetul cu două viole în sol minor*, una din cele mai zguduitoare opere de cameră din cîte s-au scris vreodată (datează din mai 1787). Cu sensibilitatea lui pentru tot ce era „caracter" al instrumentelor, Mozart a intuit sonoritatea intermediară tandră a violei, contopind în timbrul ei ceva din suavitatea pură a violinei şi din nostalgia întunecată a violoncelului. El a creat violei, în colocviul instrumentelor de cvartet, un discurs pe măsura însuşirilor ei ; de aceea, nu este întîmplător că în această lucrare, de emotivitate concentrată, recurge la două viole. Dacă cineva ar susţine cu îndărătnicie că dintre arte muzica este cea mai puţin clară în comunicările ei ar trebui combătut, fără vorbe,

---

[1] „Fără a exagera noţiunea, se poate vorbi în aceste două mişcări (Allegretto şi Allegro non troppo) de o evoluţie lineară a vocilor. Întreaga tehnică compoziţională se apropie „desenului" polimelodic, subtil şi transparent, amănunţit elaborat şi totodată firesc" (Wilhelm G. Berger, *Op. cit.*, pag. 73).

[2] Jean Victor Hoquard, *Op. cit.*, pag. 137, — „Le langage, dans son sens littéral, reste clair et chantant : l'ésprit en est hagard, pantelant : un cauchemar !"

prin acest cvintet ; Mozart, coborînd în adîncurile durerii, scrie o dramă instrumentală, al cărei conflict este acut de la prima ridicare de cortină : tema atacată de vioara primă, acompaniată de vioara secundă și o violă. Un scurt avînt întrerupt brusc de o respirație fulgerătoare urmată de alunecarea cromatică, de șovăielnicul popas în trepte alăturate... La fel de încărcată de afectivitate, tema a doua revine tot viorii, care pare a fi principalul corifeu. Menuetul — Allegretto, partea a doua, e din nou altceva decît dansul tradițional ; ceea ce era încă reținut ca destăinuire în prima mișcare invadează Adagioul (Adagio ma non troppo con sordino) și continuă, în introducerea ultimei mișcări, tot un Adagio (senza sordino). Această îndelungată întîrziere în meditația poetică clarifică sensurile muzicii. Mozart, în final, încheie spectacolul conflictelor sufletești împăcat cu ele, optînd pentru ceea ce poate fi încă mulțumitor în viață. *Cvintetul* avansează problematica *Simfoniei în sol minor* și este o compoziție de o valoare artistică și umană la fel de impresionantă. În felul acesta, Mozart încununa într-o apoteoză superbă seria compozițiilor în *sol* minor, tonalitate pentru care secolul său dovedise o simpatie consecventă.

Grupate într-un ciclu care nu a fost niciodată încheiat, următoarele trei cvartete sînt compuse între 1789 și 1790 la comanda lui Frederic-Wilhelm II, regele Prusiei, în cea mai amară perioadă a existenței compozitorului. (Mozart moare și nu termină decît 3 din cele 6 *Cvartete prusiene*.) E aproape cert că atenția specială de care se bucură violoncelul corespunde interesului autorului pentru importantul mecena căruia îi destinase compozițiile sale. Pe de altă parte, înfiriparea elegantelor dialoguri între vocile extreme ale ansamblului — vioara primă și violoncel — este frecventă și în cvartete precedente, dat fiind că efectul este dintre cele mai convingătoare și că Mozart pare a-l fi folosit cu plăcere. La fel și îmbinarea polifoniei cu travaliul tematic și caracterul „concertant". Firește că nimic nu este la Mozart închis : aceleași elemente dau impresia unei noutăți nemaiîntîlnite, datorită cîte unui amănunt încrustat altfel.

Primul cvartet datează din iunie 1789, și este compus imediat după reîntoarcerea lui Mozart la Viena. Revenea

dintr-un turneu în Germania, unde întîlnise umbra lui Sebastian Bach, chiar prin locurile în care cantorul se dăruise credinței lui în omenie și frumusețe: la 22 aprilie, Mozart a cîntat pe orga de la Thomas Kirche!

Cîndva, Bach fusese pentru el o revelație absorbită cu nesaț în îndelungi ceasuri de studiu; Mozart învățase de la el și de la Händel legile vii ale polifoniei tradiționale. Apoi, legile acestea odată însușite, deveniseră date ale meșteșugului propriu; *polifonia mozartiană reprezintă un alt stadiu al gîndirii polifonice.* Mai întîi, dispare evidența „științei" contrapunctice, fiindcă tot ceea ce așterne Mozart pe portative are o spontaneitate de lucru făcut dintr-o dată. Față de monumentala desfășurare a liniilor baroce, Mozart țese filigranuri sonore. Expresia somptuosului îi este străină; efectele muzicii lui sînt mai ascunse, mai rezervate. Forța, energia declamată în accente viguroase la vechii maeștri (spunea despre Händel că este cel mai abil autor al unei muzici de efect) este la el zbucium, frenetică zbatere a neliniștilor. Descrierea patimilor și suferințelor omenirii capătă accente individuale: Mozart se exprimă mai direct, adoptă un ton intim, așa cum de fapt Bach o făcuse în îndelungi meditații transcrise în sunete. Pe acest Bach, liric, omenesc, gînditor, înțelept și tămăduitor al suferinței, el îl redescoperă acum, nu ca pe un dascăl de la care ar mai avea ceva de învățat, ci ca pe o voce amicală, care îl îndeamnă să cînte așa cum simte și dorește să o facă.

Primul cvartet este vecin cu cea din urmă sonată pentru pian compusă de Mozart (*re major*, K. V. 576). *Cvartetul*, tot în *re major* (K. V. 575), pune — răspicat — și rezolvă artistic problema rolului de „prestigiu" acordat violoncelului. Mozart va justifica obligația impusă — tacit — în comanda regală, prin posibilitățile descoperite de el, ca autor, în această prezență mai consistentă a instrumentului cel mai grav din ansamblu.

Allegretto-ul este mai degrabă simplu (formă sonată cu trei teme) și pune în evidență eficacitatea unui dialog între prima vioară și violoncel. Atras de coloritul rezultat din combinarea variată a instrumentelor, Mozart continuă în *Andante sotto voce (la* major) să propună alte formule: dialog între cele două viori pe tema principală; dialog între prima vioară și violoncel într-un episod cantabile; alt episod în care violoncelul

susține, cu efect, acompaniamentul ; în fine, în coda, din nou dialog între vioară și violoncel. Menuetul (Allegretto) este mai dezvoltat decît partea a II-a ; se continuă ideea diversificării combinațiilor instrumentale prin grupările în doi : două viori și viola cu violoncelul. În special trioul atrage atenția prin melodia proaspătă și poetică de ländler (la violoncel). Cum toate părțile cvartetului au o însemnătate egală, finalul (Allegretto), în spiritul unui rondo, desfășurat în mare fantezie, urmărește perfecțiunea țesăturii instrumentale : travaliu tematic (prima temă va fi subiect principal de transformări), travaliu contrapunctic lipsit de rigiditate sînt topite într-o manieră energică și unificatoare.

Înainte de ultimele două cvartete Mozart izbucnește, în septembrie 1789, într-o superbă apoteoză a „voluptății sonore", *Cvintetul pentru coarde și clarinet* (K.V. 581). Paralelismul între această bucată instrumentală, expansiune a bucuriei de a cînta, și opera *Cosi fan tutte*, la care lucra pe atunci, explică starea lui sufletească sau, mai curînd, „acalmia radioasă" a acelui moment ; este baza afectivă pe care s-au înălțat ele. Despre *Cvintetul cu clarinet*, extazul auditorilor a produs fraze arzătoare și poetice ; după atîtea elogii ar mai trebui doar subliniat — încă o dată — că este o producție instrumentală unică în genul ei, impregnată cu o muzicalitate greu de descris. Mozart insinuează în muzica de cameră raporturi care vin din stilul concertant, și aceasta în cinstea eroului principal : clarinetul. *Larghetto*, în *re major*, permite instrumentului un act de revelatoare mărturii asupra posibilităților sale, în cantilena superbă și imediat în dialogul cu vioara ; în Menuetto cu două triouri, clarinetului îi este lăsat în seamă trioul nr. 2, pentru o performanță — în spirit rustic ; ultima parte este *Allegretto con variazioni*, pe o temă de marș, din care ne amintim mereu de variațiunea lentă *Adagio* (nr. 5).

Totul s-a schimbat în dispoziția lui Mozart o dată cu anul 1790 ; o nouă depresiune, explicabilă prin atîtea mizerii ale vieții cotidiene ! În mai și în iunie sînt terminate *Cvartetele în si bemol și fa major*. Simptomatic este și faptul că producția lui muzicală este restrînsă. (Trei mari opusuri de cameră ; ultimele cvartete și *cvintetul în re major*. În rest, două lucrări după Händel și *Fantezia în fa minor pentru orgă mecanică*.) Precedînd analiza de detaliu a partiturilor

mozartiene de sfîrșit, următoarele rînduri scrise de ilustrul comentator mozartian, care a fost Saint Foix ne par un prolog necesar, de aceea le reproducem integral : „E adevărat că aceste rare compoziții îmbracă un caracter atît de profund și de particular, încît le-am putea rîndui sub o rubrică specială, distinctă, datorită interiorității lor și semnificației psihologice și muzicale : ele sînt pentru noi adevărate mărturii, născute din izolare și suferință, mărturii care poartă, fără dubiu, marca detașării de lucrurile din această lume și, de asemenea, marca perioadei de reculegere precedînd de aproape transformarea care se va opera în spiritul său, în ultimul an al existenței sale terestre“ [1].

Cvartetul în si bemol (K.V. 589) prezintă, din punctul de vedere al tonalității sale și al raporturilor tonale dintre părți, o neașteptată semnificație : *si bemolul*, tonalitatea clipelor fericite, se alătură *mi bemolului* (în Larghetto), de asemenea hărăzit bucuriei, pentru o muzică din care veselia și optimismul lipsesc (deși debutul primului Allegro, în 3/4, cu un vag aer de menuet, și temele principale au o neîndoielnică grație, ca de pildă tema a III-a la violoncel). Nici cantabilul Larghetto (sotto voce) nu e luminos, cu toată frumusețea cîntului, expus tot de violoncel. Menuetul (moderato) e o mișcare interesantă : mai întîi linia părților extreme, fiecare dintre ele alcătuită din două episoade, cel de-al doilea fiind o variațiune a primului. Apoi, partea centrală, un trio extraordinar ca ritm și modulații, ca virtuozitate a broderiei instrumentale. Finalul, *Allegro assai,* continuă complicata demonstrație de fantezie și știință, într-un contrapunct de o suplețe imprevizibilă *(Ariel face contrapunct !)* ; este un final care pare un rondo, dar forma sonată îl absoarbe.

Ultimul cvartet a lui Mozart (*fa* major, K.V. 590) este exemplar din nou prin organicitatea structurii sale. Unitate în prima parte — Allegro moderato — unde temele sînt înrudite, unitate în mișcarea a doua — Andante — splendidă muzică de pulsație ritmică (această meditație mai curînd întunecată, chiar misterioasă, și-ar pierde personalitatea dacă am considera mișcarea, așa cum s-a întîmplat, un allegretto). Menuetul este însă un autentic allegretto cu o oarecare brus-

[1] Saint Foix, *Op. cit.*, vol. V, pag. 108.

cheţe rustică a ţinutei, pusă în contrast cu un foarte elegant trio. Unitate întrucîtva asemănătoare andantelui în finalul Allegro, clădit pe o singură temă, sudat în mişcările sale continue, ca un motto perpetuo. Este în acest final o joacă gravă cu o materie muzicală, de aspect derutant — sumbru şi strălucitor — o joacă reluînd pentru a treia oară, la intervale relativ scurte, preocuparea pentru încheierea somptuoasă a cvartetului de coarde. Se deschidea ultimul deceniu al veacului al 18-lea, în care Haydn îşi compunea cele din urmă cvartete, iar Beethoven, pe cele dintîi.

VI. BEETHOVEN

Dincolo de veacul său

A încheia cu Beethoven istoria clasicismului vienez înseamnă a părăsi un ansamblu constituit, pentru a observa cum cedează acesta în fața asaltului inițiativelor novatoare. Beethoven a trecut pragul noului secol lăsînd în urmă o întreagă epocă din viața lumii și a individului. Ca intelectualitate și temperament era un vlăstar al acelei vremi în care straturile sociale alunecau învălmășite de epicentrul revoluției. Comentînd finalul primului concert pentru pian și orchestră, datînd din 1798, unde Beethoven „îngroașă pasta clasică", un francez spunea că e un dans pe care nu-l mai execută „păstorii și păstorițele scăpați din pavilionul reginei din Versailles, ci un popor care dansează Carmagnola. Personajele lui Watteau și Fragonard se urcă pe eșafod, și dacă într-un ultim gest își mai desfac gulerul à la Mozart, securea cade à la Beethoven".

Avea voința dură a unui plebeu intransigent și talentul cel mai anarhic față de convenția mulțumită să nu schimbe nimic. Nu putea semăna decît cu el însuși. Transpusă în planul creației, individualizarea proprie oricărei manifestări a spiritului său dă opere perfect distincte una de cealaltă. Să-i ascultăm simfoniile. Altfel decît la Haydn și Mozart, unde

„ansamblul“ lucrărilor într-un gen este de fapt „opera unică“, constituită din mereu alte ipostaze ale aceluiași model, fiecare dintre cele nouă opusuri beethoveniene apare ca esența unui alt stadiu în raportul între gîndirea conceptuală și materia de lucru pe care și-o oferea lui însuși, într-un travaliu continuu și transformator. E mereu nemulțumit, caută, se torturează, descoperă, își fixează o certitudine, dar nu se odihnește în ea, îl duce mai departe nesățioasa nevoie de confesiune ; e însă obiectiv cînd se povestește, disprețuiește sentimentalismul și scapă de el prin luciditate la care se supune revoluționînd tehnica compozițională. Beethoven devine primul compozitor la care *metamorfoza* se impune a fi marca de stil, primul compozitor care și-a incitat comentatorii în a-i descoperi „trei stiluri“ (Wilhelm Lenz). „Adolescentul, omul, zeul“, spunea mai poetic Frantz Liszt. Beethoven, martorul unei epoci de mutații extraordinare, e conștient de sensul dinamic al vieții, al istoriei, al evoluției artei ; astăzi, avem și certitudinea că a fost conștient de instabilitatea și necesitatea evoluției limbajului muzical.

Tot ce a preluat dintr-o experiență trecută era acceptat dar și transformat în adîncime, astfel că opera lui, cunună a clasicismului vienez ca succesiune în timp, e hotărîtă de cu totul alte răspunsuri la întrebările propriei nevoi de a se exprima, liber de alții și supus numai exigenței sale. Opera lui Beethoven nu mai putea fi numai o operă de *definiții*, și a devenit, cu precădere în lucrările de încheiere, una de *semnificații*.

E un alt tip de compozitor decît cunoscuse pînă atunci viața artistică. După el domeniul sonor se extinde pînă la dimensiunile unei alte mentalități. Istoria muzicii pînă la Beethoven s-a scris în atîtea variante, tocmai pentru că de atunci a început un nou timp al ei.

Cînd l-a cunoscut pe Beethoven, la Toeplitz în 1812, Goethe a relatat în cîteva rînduri, adresate soției sale, impresiile acelei întîlniri : „N-am văzut niciodată un artist mai concentrat, mai energic, mai sensibil“. Trei trăsături de caracter, surprinse într-o întrevedere grăbită și aproape ratată, trei linii de contur ale profilului aceluia dintre compozitori care a formulat *criterii* ideale ale esteticii clasice, epuizînd, în același timp, legile disciplinelor muzicale constituite pînă atunci. *Concentrarea* cu care Beethoven a elaborat toate lu-

crările sale a avut drept rezultat acel sistem perfect logic și organizat care este la el forma muzicală. Caietele de schițe demonstrează cît de mult îl preocupa cizelarea amănunțită a temelor și dificultatea cu care ajungea la un stadiu convenabil al materialului, inițial propus. Cîteodată însă motivul era notat în grabă, la un prim impuls. Prietenii evocă modul haotic în care se arunca — simultan — în mai multe compoziții, răspîndite aiurea în camera lui, pe pupitru, pe pian, pe scaune și dușumea, printre resturi de mîncare, haine și cărți mototolite, haos surprinzător pentru gradul de finisare și unitate organică a opusurilor finite. Numai o fantastică putere de dominare a materiei pe care o crea, modificînd-o necontenit, a fost capabilă să clădească arhitecturile superbe întrevăzute de el încă de la forarea temeliilor, a pilonilor, aceste teme atît de supuse voinței celui care concepea întregul din nimic. Igor Stravinski spunea într-una din prelegerile publicate în *Poetica muzicală* că lui Beethoven îi lipsea harul melodiei [1], demonstrînd că și-a dezvoltat forțe extraordinare în proporție cu rezistența ce i-o opunea materia muzicală. Dar atîtea teme splendide răspîndite pretutindeni, în sonate, cvartete, simfonii, bagatele, lucrări de cameră sau concerte, de la compoziții relativ timpurii ca *Largo con espressione*, din *Marea sonată — Îndrăgostita* — dedicată în 1797, contesei Babette de Keglevics, pînă la cutremurătorul *Lento assai, cantante e tranquillo* din *Cvartetul opus 135, în fa major,* sau *Benedictus* din *Missa Solemnis!* În toate mișcările lente, adagio-uri, largo-uri, andante, evoluează o melodică de cea mai profundă spiritualitate, care infirmă observația lui Stravinski, pe bună dreptate impresionat de efortul prin care Beethoven căuta numai melodia, motivul, ritmul ce-i erau necesare la un moment dat. Dar materialul de lucru care preceda redactarea finală a unei lucrări era atît de complex, încît o muzicologie minuțios analitică ar putea organiza o dizertație despre *Simfonia a V-a,* așa cum nu a scris-o Beethoven! E greu de acceptat ipoteza pietrei seci din care

1 „Iată unul din cei mai mari creatori ai muzicii care și-a petrecut întreaga viață implorînd ajutorul acestui dar care îi lipsea". Igor Stravinski, *Poetica Muzicală,* Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1967, pag. 41.

Beethoven storcea, chinuit și răbdător, izvorul de apă ; în fapt, el lucra la o temă pînă cînd reușea să „concentreze“ în ea multiplele resurse de dezvoltare necesare formei sonată, așa cum o gîndea, în întreg, înainte de a fi fost scrisă. Pe această formă moștenită, desfăcută în micile ei particule, readunate apoi, aranjate și sudate mai strîns și totodată mai desfășurat în amploare, organizate astfel încît fiecare element să aibă un caracter pregnant, prin simpatiile mediului propriu și distincția netă de ceea ce îi este contrar, se întemeiază toată opera lui Beethoven. Concentrarea l-a ajutat să se exprime nemaipomenit de liber, în structuri de o coerență comandată de legatul unei bune tradiții, pe care o va cinsti cel mai mult, atunci cînd va demonstra ce se poate clădi nou pe schema ei revizuită. Aceasta este una din semnificațiile principale ale muzicii lui Beethoven, care reușește echilibrul solid al formelor sale libere, prin constrîngerea încăpățînată într-un travaliu continuu. Cam așa gîndea probabil Leonardo da Vinci cînd spunea că forța se naște în constrîngere și moare prin libertate.

Laboratorul experiențelor creatoare este la Beethoven sonata pentru pian.

Pianul a fost instrumentul de preferință al secolului al XIX-lea, instrumentul romanticilor, dar acela căruia îi datorează ascensiunea sa este Beethoven. El și-a început cariera ca pianist și a reușit să cîștige încrederea, stima, admirația publicului vienez, în concertele unde se manifesta ca excelent interpret și mai ales improvizator. Din relatările contemporanilor se deduce că Beethoven, în anii de mari succese ai tinereții sale, oferea o pianistică spectaculoasă pentru timpul acela și reușea improvizații de o seducătoare inspirație. De la profesorul său din Bonn, Christian Gottlieb Neefe, care s-a ocupat de el pe cînd avea zece ani, Beethoven a rămas, pe lîngă multe alte cunoștințe utile, cu aceea a *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach și a sonatelor lui Carl Philipp Emmanuel, care l-au fortificat cu cele mai esențiale experiențe ale tradiției germane ; pe această solidă treaptă de valori acumulate, Beethoven asimilează, o dată cu stabilirea lui la Viena, mulțime de alte date, în special, acele simptome particulare și specifice care defineau clasicismul vienez, în plină splendoare a efortului său de devenire, prin muzica lui Haydn, un timp profesorul cam tras pe sfoară de acest elev



teribil — şi a meteorului Mozart, care părăsise scena vieţii cu un an înaintea deciziei tînărului Ludwig de a rămîne în capitala austriacă. Ca şi Mozart, Beethoven a iubit pianul, intuind valoarea instrumentului ce se perfecţiona o dată cu muzica compusă după posibilităţile lui tehnice şi sonore, într-un raport de interacţiune dintre cele mai logice. Astfel că Beethoven sesizează importanţa de perspectivă a pianelor lui J. A. Streicher (ne amintim că Mozart îl lăudase pe A. Stein) şi aduce în compoziţiile sale, treptat şi cu o dezinvoltură caracteristică, un ansamblu de norme ale stilului pianistic, cu consecinţe enorme în dezvoltarea tehnicii instrumentale, implicit în nevoia de perfecţionare a mecanismului, asupra căruia acţiunea unei interpretări de expresivitate, calitativ deosebită, să fie posibilă. Multe comentarii asupra scriiturii lui Beethoven, în genere, dar cu referiri precise la muzica lui pentru pian, semnalează defecte în ordinea comodităţii acestei scriituri, a firescului „pianistic" şi a dificultăţii de a executa partiturile sale. S-au stabilit comparaţii cu operele unor mari compozitori pianişti, Liszt sau Chopin, a căror scriitură, foarte complicată şi ea, chiar mai complicată în desfăşurarea virtuozităţii, sfîrşeşte prin a deveni mai accesibilă interpreţilor, decît aceea a lui Beethoven, condamnată de „stîngăcii" sau de „inabilităţi". René Leibowitz [1] acceptă criticile aduse lui Beethoven, dar le opune o explicaţie, care schimbă fundamental adresa lor : *„Beethoven este mai dificil pentru că este mai complex, din punctul de vedere al gîndirii sale componistice"*. Bogăţia acestei gîndiri nu se poate realiza decît într-o scriitură muzicală care „o exprimă şi o vehiculează", de aceea ea nu poate fi decît pe măsura acestei complexităţi. Acea aşa-numita factură pianistică mai accesibilă este reală, în ciuda complicatului stil decorativ al muzicii dedicate instrumentului în secolul XIX ; ea decurge dintr-o libertate mai superficială decît aceea cu care Beethoven s-a străduit să folosească şi să modifice formele tradiţionale. Muzica romantică are splendorile ei de necontestat, dar natura acestor frumuseţi este deosebită ; atît din punctul de vedere a ceea ce exprimă poezia ei specifică, cît şi din acela

---

[1] René Leibowitz, *Op. cit.*, pag. 84.

al manierei. Degetele deprind un cod de mecanisme, dar dificultatea cea mai mare este supunerea acestei tehnicități comandamentelor de logică strînsă și raporturilor între *idei*, pe care le propune o compoziție pianistică de Beethoven. Nu trebuie înțeles că încîntătoarele pagini ale lui Liszt sînt lipsite de idei, ci doar că domeniul de acțiune al acestor idei este diferit prin însuși scopul propus de autor. Și apoi comparația cu romanticii are limitele ei. O poezie lirică, oricît de desăvîrșită ar fi ea, nu poate fi comparată cu o dramă, efortul aceluia care recită *Erlkönig* de Goethe, deși intens, este deosebit de ceea ce ar avea de înțeles și redat cînd îl va juca pe Hamlet !

Ori Beethoven a făcut din sonata pentru pian un poem dramatic, și ceea ce se leagă imediat de contribuția lui este această noțiune de „dramaturgie“ [1], aplicată muzicii instrumentale. În această dramaturgie a concentrat el esențialul concepției sale despre sonată, cu precădere în epoca în care stilul beethovenian se forjează (sonatele, simfoniile, cvartetele scrise între 1803—1815). Dar cum în orice operă teatrală conflictul pornește de la personaje, Beethoven a început prin a se preocupa de profilul acestor eroi puși în joc. Ei sînt „temele muzicale“ cu care operează la angajarea conflictului ; în sfera aceasta, transformările inițiate de el sînt de primă importanță. Tema devine la Beethoven, altfel decît la Mozart și Haydn, „idee muzicală“, conținînd în personalitatea ei posibilități de evoluție, de schimbare, în aproape sau neașteptat de departe. „Ideea este o scînteie zburînd la infinit“, se explică el ; acestei idei îi precizează încă și caracterul, *feminitatea sau masculinitatea*, creînd o evidență a contrastelor. De obicei, pentru a debuta cu fermitate, începutul trebuie să fie marcat — și prima temă (A) este de aspect ritmic. Dar unul dintre procedeele sale inovatoare este expunerea temei principale în două tonalități succesive, creînd, chiar în cadrul acestui prim element al formei sonată, un conflict interior (în *op. 53, „Aurora“* sau *op. 57 „Appassionata“*). Beethoven

[1] Și în abundenta literatură pianistică romantică multe pagini sînt concepute cu o știință impresionantă a dramaturgiei ; sonatele lui Chopin, Scherzo-urile și baladele sale, Sonata de Liszt, etc. Dar Beethoven este marele inițiator.

se preocupă cu multă aplicare de a doua temă (B), organizîndu-i structura, amplificînd-o, în așa fel încît tenta feminină să fie și ea pregnantă, dar am spune, evitînd schematismul posibil al unei simple melodii, complicînd-o prin intercalarea unor mici surprize interioare. Astfel că ideea a doua e foarte adesea mai amplă (s-ar putea nota b, b1, b2 cu o scurtă încheiere). Firește, acestea sînt datele de principiu, pe care Beethoven le manevrează cu o independență totală față de rigiditatea aparent conținută în notările de mai sus. Cu privire la tematica beethoveniană se mai ivește și un alt aspect : un fel de evoluție spre complex, spre sublim, spre simbol, prin simplificare și concentrare. La început, Beethoven desface în linii mai drepte, mai liniștite, figurile lucrate după gustul împodobit al rococoului ; stilul nobilelor sale temeidei se conturează cu timpul, dar el nu mai e mulțumit și, astfel, printr-o simplificare radicală, ajunge la modelele sintetice din opusurile finale.

Asupra legăturii între aceste idei Beethoven intervine din nou cu un plus de subtilități ; una sau mai multe fraze alcătuiesc acea porțiune a drumului evolutiv al muzicii, pe care César Franck a numit-o „punte".

Cadrul formei sonată se amplifică prin modificarea proporțiilor diferitelor secțiuni. Actul cel mai încărcat al formei de sonată este acela central, așa-numita dezvoltare, căreia Beethoven îi dă însemnătatea unei dezbateri pasionate, a unei ciocniri violente sau, în orice caz, a unei opoziții șocante între idei ; aici intervine, în modul cel mai hotărîtor, arta modulației, a combinării efectelor de culori distincte. Climatul afectiv înregistrează temperaturi cu maxime și minime neașteptate, averse și dezlănțuiri torențiale, răgazuri de vreme senină și vînturi mîngîietoare, nori grei sau soare arzător. Ceea ce trebuie înțeles aici, fapt pentru care ne-am permis această literaturizare — evident facilă — este străşnicia cu care Beethoven urmărește în dezvoltarea, combinarea și modificarea ideilor expuse inițial, avansarea relațiilor dintre ele într-un proces care nu întîmplător a fost apreciat a fi dialectic în esența sa. Mijloacele pur muzicale sînt — pe de o parte — de domeniul armoniei : Beethoven realizează acele performanțe ale jocului modulant al tonalităților atinse printr-o deducție lentă sau un salt neprevăzut, exploatate și părăsite în funcție de echilibrul aflat în subtext și care este

tonul principal. Evenimentele armonice sînt dozate de Beethoven în cadrul aceleiași mișcări sau a aceleiași secțiuni (activitatea tematică intensă din expoziții și dezvoltări), dar și în raporturile largi ale succesiunii lor. Între armonie și formă Beethoven organizează un dialog strîns, determinînd în această interdependență aspectul și progresele fiecăreia. Extensia cadrului formei sonată nu poate fi concepută fără diversificarea planurilor tonale, armonia fiind elementul constructor principal al arhitecturilor sale perfect echilibrate în sonatele din perioada mijlocie.

Pe de altă parte, se impune simfonizarea, caracterul orchestral al pianisticii beethoveniene. Erupția sonatei în simfonia pentru orchestră e dublată de insinuarea simfoniei în liniile instrumentale ale unui singur pian. Dar sonata beneficiază nu numai de retorica amplelor desfășurări ale marii orchestre, ci și de colocviul intim al celor patru voci conversînd în muzica de cameră.

Repriza (reexpoziția) readuce temele în tonalitatea inițială : astfel forma sonată continuă să aibă în genere articularea în trei părți (A, B, A), cunoscută de la Philipp Emmanuel Bach.

O regăsim și în ordonarea altor mișcări ; există părți lente, cărora Beethoven le adaptează principiul celor două teme, dar simțind că o dezvoltare nu s-ar potrivi caracterului unui adagio sau andante, renunță la ea ; rezultatul este forma sonată fără dezvoltare.

Rondoul sonată păstrează esențialul tipului rondo ; refrenul este urmat de o punte și de a doua idee muzicală care e de fapt primul cuplet ; din nou refrenul, urmat de al doilea cuplet, care poate fi o dezvoltare a ideilor cunoscute sau o altă temă. Reapare refrenul, tema a doua, în tonul principal, și concluzia. (Abacaba). Se poate spune că forma sonatei se insinuează în tiparele de simplă alternanță — refren, cuplet — ale rondoului. Toate aceste înnoiri de ordin morfologic primesc adevărata lor însemnătate prin noutatea a ceea ce reușește Beethoven să exprime datorită lor sau prin ele. E un alt spirit în care este redactată sonata, ea are alte ambiții, alt destin, alte *semnificații ;* sonata devine un discurs elocvent, vehement, compoziție care, operînd cu idei propuse dezbaterii, este capabilă să pătrundă în domeniile superioare ale gîndirii, așa cum Beethoven a demonstrat.

Această aspirație și nevoia de expansiune intelectuală nu cedează nici o clipă rutinei. O dată cu acumularea atîtor experiențe ale vieții, cu izolarea tot mai nefirească de oamenii care-i sînt dragi — dar nu se poate el lăsa în voia îngăduinței lor față de boala și ciudățenia aparentă a firii sale — Beethoven pare că nu se mai interesează de spectaculozitatea dramaturgiei. A ostenit luptătorul și s-a ivit din umbra singuratică a meditației filosoful? Nu, sînt cele două linii directoare ale geniului lui Beethoven care și-au schimbat poziția în echilibrul ființei sale. Simplificarea datelor inițiale ale perorației remarcată în formulările sintetice ale temelor din ultimele sonate și cvartete e semnul că a epuizat, în sublimele viziuni dramatice de pînă atunci, arta lui teatrală. Acum armonia se simplifică, parcă Beethoven ar fi nepăsător față de incisivitatea dinamică a conflictelor tonale, refugiindu-se într-un diatonism care ocrotește contemplația. Tonalitatea nu mai are același rol copleșitor în arhitectura muzicală. Dialogul între formă și armonie continuă la fel de concentrat, dar climatul este altul: forma se diluează o dată cu coloritul care pălește. Beethoven se regăsește pe sine în discursul desfășurat în planul larg de frescă al polifoniei, în fugă și apoi în „marea variațiune", provenind din același tezaur al muzicii barocului.

Conflictele în sonata clasică tindeau să capete o rezolvare, concluzia necesară oricărui final. Omul care este Beethoven acum simte cît este de greu să închei, să rostești sentința, să găsești într-un timp determinat răspunsul la întrebările grave prin care conștiința încearcă să descopere adevărul absolut. Fuga îi va exprima dîrzenia, rămasă acută (Beethoven însuși era de părere că fuga nr. 1 din *Sonata op. 110, în la bemol major* este ecoul unei lupte interioare). „Tema cu variațiuni" — decantare proiectată spre infinit a ipostazelor unei idei din care rămîn crîmpeie, particule solide suspendate, într-atît apare de transformată, de transfigurată ființa ei — i se pare acum mai adecvată. Dialectica conflictelor rezolvate devine dialectică a viziunilor deschise, astfel spus, practică a dezvoltării muzicale în forma ei cea mai completă. Parafrazînd cuvintele lui Lenin despre dialectica hegeliană, momentul de contact între Beethoven și ilustrul filosof apare demonstrat mai substanțial decît de simpla coincidență a anului nașterii.

Spiritul sonatei beethoveniene, ceea ce spune ea, nu mai aparţine secolului în care s-a constituit clasicismul vienez; rămîne însă criteriu al clasicismului — adică materie care solicită astfel privirea încît artisticeşte unghiul de vedere este adînc.

E adevărat că după arietta cu variaţiuni din opusul 111, se pare că nu mai poate urma nimic în viaţa sonatei. Poate cel mai frumos rosteşte Thomas Mann acest verdict: „Un nou început? După un asemenea adio? Se întîmplase că în această a doua mişcare, această mişcare enormă, sonata se încheia pentru totdeauna. Şi cînd spunea «sonata», nu o înţelegea numai pe aceasta, în *do* minor, ci sonata în general, ca gen, ca formă de artă tradiţională: ea fusese adusă aici la sfîrşit, fusese adusă să-şi creeze sfîrşitul, îşi consumase destinul, atinsese ţelul ei de nedepăşit, se desfiinţa şi se destrăma, se despărţea — semnul de adio din motivul *«re, sol, sol»*, îndulcit melodic prin *do diez*, era de asemenea, în acest sens general, un adio mare, un adio ca şi opera, un adio sonatei“ [1].

Ultima compoziţie pentru pian este seria *Variaţiunilor pe tema unui vals de Diabelli*, care cuprinde, ca într-un clasor, toate investigaţiile şi reuşitele lui în emanciparea formei muzicale şi a artei pianistice. În 1823 editorul Diabelli oferea mai multor compozitori vienezi o temă în scopul publicării unui caet de variaţiuni. În tema uşurică şi banală de vals Beethoven a descoperit sursa unei succesiuni de episoade muzicale articulate într-un ansamblu colosal, aplicînd şi aici marca de supremă împlinire pe care o desluşim ca semn distinctiv al tuturor încheierilor de cicluri într-un anumit gen [2]. Ca valoare şi simbol al unităţii realizate într-o diversitate senzaţională, lucrarea poate fi comparată numai cu Variaţiile Goldberg de I. S. Bach. Micuţa temă de vals e aproape uitată, părăsită în cele 50 de minute de muzică în care Beethoven, complet degajat de vocaţia lui pentru dramaturgie, păstrează o schemă primară clădind mereu alte versiuni neaşteptate, bizare, din rămăşiţele ei, ca şi cum ar fi dorit să redacteze o

---

[1] Thomas Mann, *Le docteur Faustus*, Editions Albin Michel, Paris, pag. 720.

[2] Începînd din 1782, Beethoven a compus 21 de serii de variaţiuni pentru pian.

demonstrație zdrobitoare arătînd că prefacerea continuă, pînă la a pierde din vedere primul impuls, poate deveni principiu constructiv în muzică tot cu atîta justificare ca și ciclul legat al formei și mișcărilor sonatei !

Comentînd însemnătatea principiului variațiunii în operele beethoveniene tîrzii, Vincent d'Indy scria că „Acest fel de variațiune — amplificînd cîteodată tema într-atît încît din ea izvorăște o temă nouă (Cvartetul 12), simplificînd-o altădată pînă la a o reduce la o cvasi imobilitate melodică (Cvartetul 14), nu o întîlnim decît începînd cu anul 1820, în adagioul *Sonatei op. 109*, apoi aprofundată în *op. 111*, în comentariile atît de curioase asupra insipidului vals de Diabelli (1823) și, în fine, în ultimele cvartete de coarde. Astfel că putem spune că această adaptare nouă a unei foarte vechi forme a fost ultima și nu cea mai puțin sublimă a geniului lui Beethoven. [1] Tot o uriașă capacitate de concentrare e sursa tuturor investigațiilor care adună în operele finale o încărcătură de sugestii neepuizate încă pînă astăzi. Noua școală vieneză inițiată de Arnold Schönberg a descoperit în prezența principiului variațional la Beethoven un exemplu dintre cele mai convingătoare pentru elaborarea tezelor sistemului promovat de ea. În legătură cu aceasta cităm pe Theodor Adorno : „Dacă este necesar ca operele tîrzii să fie mai curînd semnificative decît relicve emoționante, relația între convenții și subiectivitate trebuie înțeleasă ca lege structurală din care se naște conținutul lor". [2]

Energia lui Beethoven este capitolul cel mai răsfoit din biografia sa. Omul s-a zbuciumat ca nimeni altul pentru a supraviețui, cu demnitate, în uraganul de suferințe în mijlocul căruia s-a aflat aruncat încă din tinerețe. Furtuna vîjîia împrejurul său, gata să-l nimicească, dar el a hotărît că se va închide în văgăuna interioară, unde, firește, știa cum să nu lase pe nimeni să intre. Apărat de urechile lui tot mai tăcute, cobora în adîncuri și, acolo, rezistînd pînă la istovire, își dăltuia nemurirea.

---

[1] Vincent d'Indy, *Beethoven*, pag. 116.

[2] Theodor Adorno, *Le style tardif de Beethoven*, „L'ARC", no. 40, pag. 30.

Dincolo de toate frazele, mai mult sau mai puţin izbutite, pe care le-a inspirat energia acestui om torturat, rămîne semnificaţia a ceea ce vitalitatea şi pofta lui de viaţă au transmis operei sale. Nu numai în *Appassionata,* în *Eroica,* în concertul *Imperialul,* în *Simfonia a IX-a* Beethoven dovedeşte o forţă morală grandioasă, dar şi în momentele grave, de tulburare. Răsfoim aproape la întîmplare : *Largo e mesto funebre* din *Sonata pentru pian op. 10, nr. 3* sau întreaga *Sonată op. 106,* cu ciclul mişcărilor ei evoluînd de la încredere la copleşitoare durere, revenind la viaţă în destindere şi reluînd apoi elanul iniţial într-o fugă impresionantă ; tragicul *Andante con moto* din *Concertul nr. 4, în sol major,* în care furiile ostenesc, se pleacă în faţa cîntului lui Orfeu (comentariul aparţine lui Wilhelm Kempf, căruia îi recunoaştem şi dreptul explicaţiilor facile, după ce a demonstrat o asemenea capacitate de a înţelege şi recrea magistral partitura) ; în fine, iată scherzourile beethoveniene, forma găsită de el pentru a înlocui menuetul prea cuminte pentru tresăririle nerăbdătoare ale dorinţei de a glumi mai rar cu şagă şi mai adesea cu impetuozitate, cu violenţă, străşnicie.

Tot energia este sursa consecvenţei de fier cu care Beethoven se urmăreşte în progresul permanent de la o lucrare la alta, adunînd din aproape în aproape, din treaptă în treaptă, date de meserie în artă ; acumulate şi concentrate într-o sinteză marcată de geniu, ele dau, rînd pe rînd, rezultatul revoluţiilor sale în muzică, începînd cu *Simfonia a III-a „Eroica“.*

Grăitoare este geneza în timp a celor 5 concerte pentru pian şi orchestră, create între 1795 şi 1809, perioadă de transformare a tînărului artist, la început în vogă, admirat şi bucuros de contactul cu societatea, într-un muzician bizar, singuratic, ursuz, dur, dezagreabil în înfăţişare şi comportare. Transformarea nu a fost numai exterioară ; sînt anii revelatori în care Beethoven devine ceea ce este el pentru istorie.

Cercetarea lucrărilor sale compuse în această perioadă oferă, prin confruntare, un material interesant. Se constată că muzica de pian şi, din ce în ce mai consecvent, muzica de cameră sînt expertizele de lucru în care se desăvîrşeşte simfonismul său. Astfel, încă din cele trei sonate *opus 2,* datînd

din anul 1795, sonate dedicate lui Josef Haydn, ideile muzicale şi maniera de lucru apar deosebite de stilul consacrat; conflictul între teme este în centrul atenţiei compozitorului, virtuozitatea are o funcţie nouă, ca de pildă, în minunatul *Presto* al *Sonatei nr. 1*, o romantică nocturnă fantastică. În acel an, Beethoven compusese *Concertul pentru pian în si bemol*, care, deşi cel dintîi conceput, va purta numărul 2, după ordinea editării. Primul, *Concertul în do major*, datează din 1798, an în care descoperim în catalogul creaţiei sale cele trei *Sonate pentru pian, opus* 10; acel *Largo mesto* din *Sonata nr. 3*, îndrăgit chiar de Beethoven, are densitatea emoţională a celor mai zguduitoare creaţii de maturitate ale maestrului. În aceiaşi ani au fost compuse şi cele şase *Cvartete de coarde, opus 18*. Abia după toate acestea se iveşte *Simfonia I-a* (1799—1800). *Concertul nr. 3 în do minor, pentru pian şi orchestră* intră în lume o dată cu noul veac şi încă de la prima temă ar putea fi considerat o muzică simbolică pentru era ce începea. Îndrăzneala concepţiei în fondul expresiei şi în formă, climatul sînt surprinzător de apropiate de *Simfonia a V-a*. Dar Beethoven nu şi-a lansat încă strigătul din *Testamentul de la Heiligenstadt* şi nu s-a hotărît să se ia la harţă cu soarta; abia se vor naşte, *Simfonia a II-a* (1802) şi *„Eroica"* (1803). Un alt capitol pare a se deschide o dată cu momentul *Sonatei „Appassionata"* (1804), după care vine, într-o desăvîrşit de armonioasă evoluţie, *Concertul nr. 4 pentru pian şi orchestră, în sol major* (1805—1806), comoara cea mai de preţ din seria concertelor pentru pian. Şi încă îi mai trebuie maestrului, pentru desăvîrşirea simfonismului său, lucrul la *Fidelio*, cu cele trei *Uverturi „Leonora"*, trei *Cvartete de coarde („Razumovski")*, *Concertul pentru vioară şi orchestră*, pînă la popasul din 1808: *Simfonia a V-a în do minor*. Din apropierea ei se ridică, în 1809, *Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră în mi bemol*, *„Imperialul"*, numit astfel (nu de Beethoven) mai curînd pentru că ar putea fi împăratul speciei sale muzicale, decît pentru vreo intenţie de aluzie la conflictul ideal de principii cu Napoleon Bonaparte, pe care Beethoven îl rezolvase încă din vremea cînd rupsese dedicaţia *Simfoniei „Eroica"*.

Pînă şi credinţa lui Beethoven în Dumnezeul său, în care amestecă tot ce e frumos, puternic, nobil, bun, generos în

13 — Vîrstele Euterpei c. 1/9

natură și printre oameni, e prilej de trăire în extaz a energiei lui! Ascultăm *Missa solemnis,* pentru a înțelege cum topește Beethoven, înainte de a fi scris *Simfonia a IX-a,* dragostea pentru divinitate în aceea pentru om.

Missa solemnis, contemporană ultimelor sonate pentru pian, de la *opus 106* pînă la *opus 111* și soră cu *Simfonia a IX-a,* a fost compusă de Beethoven între anii 1818 și 1823. Ca și simfonia pe care a încheiat-o adăugîndu-i cuvîntul și vocea omenească, pentru a formula mai explicit ideile unui discurs pe care-l adresa umanității, *Missa* este o confesiune și un testament, pe frontispiciul căreia Beethoven a notat: „Von Herzen — möge es zu Hertzen gehen — Meargă de la inimă la inimă". Dacă în cuvintele *Odei bucuriei* de Schiller, omul, care pentru Beethoven a reprezentat întotdeauna o oglindă fidelă a colectivității (die Gemeine), descoperă prompt apelurile adresate generozității individuale, stimulate să aspire la fraternitate și iubire, în *Missă,* compozitorul simte nevoia să arate, de la început, că intențiile sale sînt aceleași. Poate că astfel ar trebui să înțelegem de ce partitura *Missei,* și nu *Simfonia,* poartă acel motto.

Numeroasele comentarii care au încărcat biografia *Missei solemnis* de glorie și neguri se oferă lecturii cu tot meritul strădaniei lor de a lumina semnificația unei opere evident mai complicate, de la concepție la detalii, decît toate lucrările simfonice beethoveniene. Este sau nu *Missa Solemnis* o compoziție dedicată bisericii? E sigur că pe Beethoven nu l-a interesat cadrul, cu toate că a lucrat la comanda arhiducelui Rudolf, devenit cardinal și arhiepiscop de Olmütz; mai precis, n-a fost în nici un fel preocupat de redactarea conformă posibilităților de interpretare în timpul oficiului divin. *Missa* prevede un aparat vocal simfonic foarte amplu și dotat cu maxime însușiri profesionale de execuție.

Pe de altă parte însă, această totală detașare față de anume norme de stil ale muzicii pentru cult e în fapt un aspect superficial. Esențial în *Missă* este modul în care Beethoven a tratat întregul text ca pe un libret cu extraordinare valențe dramaturgice, cum a organizat actele dramei prin senzaționale contopiri de scene diferite în blocuri unitare și, pînă la urmă, cum a sădit în fiecare frază și în toate cuvintele rădăcinile muzicii sale. Ori, în această consistență spe-

cifică a operei muzicale, Beethoven creează viziunea lui asupra divinității („Numai arta și știința îl înalță pe om pînă la divinitate") ; creează — cu venerația adîncă a unei credințe altfel trăite — tonul patetic, energic, cutremurat, al compoziției care, pentru aceasta, în primul rînd, a fost cîndva considerată a fi eretică din punctul de vedere al bisericii.

Măreția acestui testament care este *Missa Solemnis* decurge din profunda intensitate a emoției, care la Beethoven a însemnat întotdeauna forța de a exprima subiectivitatea cea mai arzătoare în forme muzicale impecabile ca logică și frumusețe. Așa cum a dat sonatei, simfoniei, cvartetului de coarde un complex de trăsături care au modificat fundamentele definițiilor clasice elaborate succesiv în istorie prin vigoarea tradiției, tot astfel Beethoven, odată hotărît să se ocupe de textul *Missei,* va invada teritoriul acesta cu toată vehemența cugetării, concentrarea voluntară, energia spiritului său.

Goethe a intuit și sensibilitatea lui Beethoven.

Opere întregi și caracteristice pentru etape diferite sînt fiicele sensibilității sale : alegem *Sonata în la major, op. 101,* care deschide seria ultimelor sonate de pian. E mai curînd un poem, o fantezie neîntreruptă, de o formă neobișnuită, care ascunde forma de sonată ; dominată fluența și continuitatea suflului liric de caracterul deschis și imprevizibil al evoluției discursului muzical, în prima mișcare, această sonată este expresia necamuflată a unei dispoziții sufletești pe care nu am aflat-o, astfel trăită, în nici una din operele lui Haydn și Mozart, cu toate că în ultima parte ea intră în austeritatea unui fugato liber. Cînd a scris-o, Beethoven avea 46 de ani și încă 12 de viață. În jurul aceleiași perioade a fost compus și ciclul de lieduri *Către iubita îndepărtată ;* pe atunci Franz Schubert era un adolescent și îl mai despărțeau încă vreo 8 ani pînă la *Frumoasa morărită,* iar Robert Schumann, un copil de 5—6 ani. Dar liedurile lui Beethoven, atît de puține la număr, sînt semnificative pentru o întreagă literatură muzicală confesivă, modernă în secolul romantic, ca și sonata mai sus-amintită.

Beethoven și clasicismul în veacul romantic : ochiului sensibil al aceluia pe care îl interesează și încearcă să înțeleagă ritmurile istoriei culturii, înscrise pe file de calendar, un biograf mai recent, Edmond Buchet, al cărui volum a apărut în

anul 1966, îi pune la dispoziţie mai multe date. Iată cum se înlănţuie cîteva dintre acestea : Byron s-a născut în anul în care a murit Ph. Em. Bach (1788). În anul următor, 1789, revoluţia franceză : Beethoven avea 19 ani. *Sonata „Patetica“* stă în calendar pe filele anului de naştere a pictorului Eugène Delacroix (1798). Balzac s-a născut în 1799, cam în acelaşi timp cu *Simfonia I-a* şi *Cvartetele op. 18*. Cînd Beethoven a scris *Testamentul de la Heiligenstadt*, în tonul de mărturie deznădăjduită a artistului în suferinţă, Victor Hugo se născuse la Besançon. În 1803 vine pe lume Berlioz, în 1804, Bonaparte se întronează împărat al Franţei revoluţionare : în catalogul creaţiei lui Beethoven se înscriu *„Eroica“* şi *„Appassionata“* ; curînd moare Schiller (1805). Anul concertului *„Imperialul,“* al *Sonatei „Les Adieux“* şi al *Cvartetului al 10-lea* este anul morţii lui Haydn (1809). Urmează *Uvertura „Egmont“* şi *Cvartetul al 11-lea ;* în 1810, se nasc Schumann, Chopin şi Musset. În 1821 moare Napoleon ; Beethoven scrie *Sonata op. 110, Variaţiunile Diabelli, Simfonia a IX-a* şi *Cvartetul al 12-lea*. 1824 : anul morţii lui Byron. Chiar dacă am nota numai faptul că întreg cursul vieţii lui Byron, între 1788 şi 1824 — poetul model al epocii, fiu al ei şi în acelaşi timp focar de lumini călăuzitoare în cultura europeană — este cuprins în timp de arcul mare al concepţiei operelor lui Beethoven, va fi lesne de desluşit infiltraţia unui anume spirit al contemporaneităţii în muzica sa. Important este aici raportul cu epoca şi nu acela, strict, între compozitor şi poetul pe care probabil că nici nu l-a citit !

Semnificaţiile noului veac îşi fac loc încă din compoziţiile de tinereţe. În ultimul din seria *Cvartetelor op. 18* (în 1799 Beethoven era un artist de 29 de ani), el introduce finalul, *Allegretto quasi Allegro*, printr-un Adagio pe care-l intitulează : *La Malinconia* (Melancolia) şi notează „questo pezzo si devé trattare colla piu gran delicatezza“. Este conţinută aici, în embrion, toată afectivitatea intensă, crispată, a destăinuirilor romantice, printr-un efect pe care nu-l cunoscuse cu asemenea acuitate muzica de pînă atunci. Disonanţa permanent întinsă pe suprafeţe mari, şovăielnica insinuare printre tonalităţi, chiar pierderea *si bemolului*, centrul tonal. O semnificaţie care ţinteşte direct spre *Tristanul* lui Wagner ! În aceeaşi ordine de idei, amintim că Stravinski e de părere că variaţiunile *Adagio molto espressivo* din *Cvartetul op. 131*,

în mi bemol, din seria finală, adresează lui Wagner mesajul : „Bună ziua, Tristan“ !

Atît de departe ajunsese Beethoven în zona de subtilitate a concepţiei şi în domeniul materialului de lucru, încît ultimele cinci cvartete, legate în timp (au fost compuse între 1822—1826), sînt înrudite şi în planul general al structurii tonale. Centrul cronologic este *Cvartetul al 13-lea, în si bemol* cu *marea fugă*. El este de asemenea centrul aritmetic, în acest număr impar de 5 lucrări. Dacă cercetăm tonicele cvartetelor care l-au precedat, numărul *12, în si bemol* şi *numărul 15, în la minor* — şi apoi pe cele care l-au urmat — *numerele 14, în do diez minor* şi *16, în fa*, vom obţine un acord de septimă de dominantă, alterată de o cvintă mărită, *fa — do diez*, care duce către tonalitatea *si bemol* a operei centrale.

Am extins aici ceea ce înţelegem în mod obişnuit prin „sensibilitate“, asupra facultăţilor pur muzicale ale lui Beethoven ; această largă viziune asupra unui întreg ciclu atestă rafinamentul concepţiei sale şi al sesizărilor sale în domeniul expresivităţii sonore. Apoteoza sistemului tonal, consacrat de echilibrul clasic al creaţiei beethoveniene, se susţine tocmai pe jocul temerar abil şi nuanţat al modulaţiilor obişnuite, ingenioase sau excepţionale, care sînt întotdeauna judecate cu un fabulos simţ al modificării expresiei : toate aceste circuite modulante sînt riguros supravegheate şi conduse către certitudinea tonului iniţial. La Beethoven, tonalitatea este cheia întregii compoziţii asigurînd înţelegerea formei. Dar marea diversitate de construcţii sonore este realizată tocmai prin varietatea schemelor tonale.

Toate facultăţile sesizate de Goethe, la un prim-contact cu personajul Beethoven, au conlucrat la elaborarea operei lui : concentrarea, energia, sensibilitatea, cărora le-am deslușit corespondenţe structurale în muzica beethoveniană. De fapt, poetul-filozof nu este un model de referinţă în materie de înţelegere a operei lui Beethoven, cunoscute fiind reacţiile lui contradictorii în contact cu muzica marelui compozitor. În excelentul volum dedicat analizei cvartetelor de coarde, profesorul Tudor Ciortea, ajuns cu studiul său în preajma ultimelor opusuri, întîrzie asupra semnificaţiei acelei voci interioare numite de Socrate *Daimonion,* care ar fi reprezentat pentru Beethoven „o pasivă supunere la îndrumările propriu-

lui său oracol“ [1], forță demonică devenită principiu activ în construirea lumii lui sonore. Cum ne-am putea explica rezerva ostilă a luminosului Goethe față de muzica lui Beethoven ? O explică poate ideea formulată, cîndva, de Lucian Blaga : „Goethe a intuit și «întunericul» și «tulburele», desigur nu așa mult ca «luminosul», dar aproape. Goethe observa față de epocile tulburi și demonice aceeași atitudine ca și față de demonicii izolați : le iubea, le admira dar nu le accepta“ [2].

Îl crease pe Faust, dezbătuse într-un poem sublim vrajba sălășluind în omul care, aspirînd spre adevărul pur, asculta tentațiile infernului trezite de curiozitatea și setea lui de împlinire, dar nu accepta, la geniul viu, neplăsmuit și răsuflînd în preajma sa, supunerea față de chemările irezistibile ale voinței unui oracol dezlănțuit. Goethe nu simțea că Beethoven ar fi avut dreptul să ceară clipei „Rămîi, că ești atîta de frumoasă“ !, el care știuse, demonstrase în semnificațiile muzicii sale că *„își merită viața, libertatea — acela numai / Ce zilnic și le cucerește neîncetat !“*. Semn poate că muzicianul trecuse mai departe, în alt timp, dincolo de hotarul peste care poetul nu mai avea putere să privească.

O femeie i-a înțeles și i-a iubit pe amîndoi : Bettina Arnim, care, meditînd în umbra gîndurilor amare ale prietenului Beethoven, torturat de singurătatea cu care-l înconjurase neînțelegerea roind în jurul său, notează într-o celebră scrisoare despre muzică :

„Straniu destin al limbajului muzical : de a nu fi înțeles ! De acolo vine furia împotriva a ceea ce nu s-a mai auzit — nu numai fiindcă nu a fost înțeles, dar fiindcă n-a fost nici cunoscut. Omul se înțepenește în fața muzicii ca o bucată de lemn. Tolerează ceea ce e cunoscut, nu fiindcă îl înțelege, ci fiindcă s-a obișnuit cu el, ca măgarul cu povara-i zilnică. N-am întîlnit încă pe nimeni care să nu se fi abătut de la muzică, obosit și copleșit, dacă a ascultat-o un anumit timp. Aici este o consecință necesară, pe care o înțelegem mai bine decît înțelegem contrariul ei : ce mai poate face un om

---

[1] Tudor Ciortea, *Cvartetele de Beethoven*, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1968, pag. 261.

[2] Lucian Blaga, *Zări și etape*, Editura pentru literatură, „Goethe și filozofia istoriei“, pag. 242.

care are planuri mărețe, dacă nu începe prin a se libera de rutina meseriei automate, dacă nu-și duce viața proprie, în care nici un altul să nu-și poată vîrî mîinile?... Poate «face» muzică, dar nu va putea să descătușeze duhurile din litera legii. Fiecare artă socotește că-i stă în putere să respingă moartea, să-l ducă pe om spre ceruri; dar acolo unde Filistinii fac de strajă împrejuru-i, el stă cu capul tuns și umilit; ceea ce trebuie să fie voința liberă și viața liberă nu mai e decît un mecanism; și de aici încolo, zadarnic mai aștepți, crezi și speri; nu va mai ieși nimic. Nu poți răzbate (la aceste înalte țeluri) decît pe drumuri, azi înfundate: prin rugăciune și concentrarea inimii, prin iubirea veșnic legată de zeul tău. Dar aici ajungem la niște munți inaccesibili. Și totuși, numai pe înălțimea lor înveți să cunoști voluptatea de a respira" [1].

---

1 Romain Rolland, *Beethoven — Marile epoci creatoare*. „Goethe și Beethoven". Nota II — Scrisoarea Bettinei asupra muzicii, pag. 144.

CUPRINS

Redactor : CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Bun de tipar 20.03.972. Coli de tipar 12,50.



Tiparul executat sub comanda nr. 1/9 la Întreprinderea Poligrafică, „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89–97 București, Republica Socialistă România.